»La casa de la riqueza«

Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds.)

Más es más

Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008

Vervuert Iberoamericana

LA CASA DE LA RIQUEZA
ESTUDIOS DE CULTURA DE ESPAÑA
13

El historiador y filósofo griego Posidonio (135-51 a. C.) bautizó la península Ibérica como «La casa de los dioses de la riqueza», intentando expresar plásticamente la diversidad hispánica, su fecunda y matizada geografía, lo amplio de sus productos, las curiosidades de su historia, la variada conducta de sus sociedades, las peculiaridades de su constitución. Sólo desde esta atención al matiz y al rico catálogo de lo español puede, todavía hoy, entenderse una vida cuya creatividad y cuyas prácticas apenas puede abordar la tradicional clasificación de saberes y disciplinas. Si el postestructuralismo y la deconstrucción cuestionaron la parcialidad de sus enfoques, son los estudios culturales los que quisieron subsanarla, generando espacios de mediación y contribuyendo a consolidar un campo interdisciplinario dentro del cual superar las dicotomías clásicas, mientras se difunden discursos críticos con distintas y más oportunas oposiciones: hegemonía frente a subalternidad; lo global frente a lo local; lo autóctono frente a lo migrante. Desde esta perspectiva podrán someterse a mejor análisis los complejos procesos culturales que derivan de los desafíos impuestos por la globalización y los movimientos de migración que se han dado en todos los órdenes a finales del siglo XX y principios del XXI. La colección «La casa de la riqueza. Estudios de Cultura de España» se inscribe en el debate actual en curso para contribuir a la apertura de nuevos espacios críticos en España a través de la publicación de trabajos que den cuenta de los diversos lugares teóricos y geopolíticos desde los cuales se piensa el pasado y el presente español.

Consejo editorial:

Óscar Cornago Bernal (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid)
Dieter Ingenschay (Humboldt Universität, Berlin)
Jo Labanyi (New York University)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Susan Martin-Márquez (Rutgers University, New Brunswick)
Chris Perriam (University of Manchester)
José Manuel del Pino (Dartmouth College, Hanover, NH)
Joan Ramon Resina (Stanford University, CA)
Lia Schwartz (City University of New York)
Ulrich Winter (Philipps-Universität Marburg)

MÁS ES MÁS.

SOCIEDAD Y CULTURA EN LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA, 1986-2008

Jordi Gracia
y Domingo Ródenas de Moya (eds.)

Iberoamericana • Vervuert • 2009

Esta obra ha sido publicada con una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su préstamo público en Bibliotecas Públicas, de acuerdo con lo previsto en el artículo 37.2 de la ley de Propiedad Intelectual.

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2009
Amor de Dios, 1 — E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2009
Elisabethenstr. 3-9 — D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-461-2 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-497-7 (Vervuert)

Depósito Legal:

Diseño de cubierta: Michael Ackermann
Imagen de cubierta: © *Iron Steps,* 2001. Pintura sobre tela de Josep Cisquella

Impreso en España
The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

ÍNDICE

Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya
Introducción: ¿Más es más? 7

Mariano Torcal Loriente
Ciudadanos y votantes en España: un balance de los últimos veinte años 23

Xavier Monteys y Maria Rubert
Transformación urbana y espacio público. De la A a la Z 43

Ramón Reig
Comunicación masiva e industrias culturales 71

Vladimir de Semir
Ciencia, conocimiento y sociedad 93

Carles Geli
Lectura en el hipermercado 111

Sergi Sánchez
Programa doble para un cine incierto 121

Pilar Bonet
Arte en democracia 153

Jordi Bianciotto
La música popular. Del rock normalizado al pospop 181

Fernando Valls
Entre sólida y líquida: la prosa narrativa española en la época de las culturas (1986-2008) 195

Juan José Lanz
Veinte años de poesía española 213

Mariano de Paco y Virtudes Serrano
Dinámica del teatro desde 1986 a 2008 229

Notas biográficas de los autores 245

INTRODUCCIÓN: ¿MÁS ES MÁS?

Jordi Gracia
Domingo Ródenas de Moya

No hay otro modo de empezar este libro que aceptando la provocación de su título y hasta rehuyendo su latente optimismo desde un suave escepticismo cautelar: ¿de verdad más es más? Que la España democrática desde 1986 hasta el presente sea *más* en los dominios de la cultura y la sociedad (aun cuando *más* sólo tenga valor cuantitativo) quizá también suponga que los defectos estructurales se han agrandado, que el inveterado epigonismo español se ha acentuado o que, en definitiva, la multiplicación también (o sólo) ha multiplicado los déficits y las debilidades de este país. Aunque ese ser *más* puede entenderse con menos prevenciones, desde la convicción de que una sociedad más plural y heterogénea, una cultura más diversa e integrada en la malla comunicativa mundial, un arte y una literatura en los que han proliferado como nunca los nuevos nombres constituyen, en sí mismos, un valioso patrimonio en el que es más factible destacar y seleccionar el valor, la calidad, la solvencia. Reflexionar sobre ese interrogante de fondo es buena parte de la propuesta central del libro y de su confección misma, más allá de la propensión canonizadora de los estudios de crítica e historiografía contemporánea. En los distintos capítulos que lo forman encontrará el lector constatación de hechos, y del conjunto podrá deducir un diagnóstico bastante parecido a la realidad.

Manejamos materiales tan próximos, y los colaboradores han tenido que vérselas con asuntos tan recientes, que la suficiencia sancionadora ha de quedar excluida de este libro precisamente porque se propone ser lo contrario de un decreto. Ni se sanciona ni se decreta un estado de cosas. Antes bien, el propósito al que responde ha sido el de entregar un conjunto de materiales rigurosos en torno a las mutaciones que ha vivido la sociedad española desde 1986 hasta ahora, no en todos los ámbitos posibles, por supuesto, pero sí en algunos de los más visiblemente vivos y renovadores.

La articulación del libro está inspirada por tres ejes de análisis de los que hemos querido hacer cómplices a los colaboradores con el fin de que adoptaran en sus respectivas áreas de competencia estos criterios. Esos tres ejes a nuestro juicio permiten rastrear los cambios experimentados por la España democrática con cierta seguridad: un eje histórico-temporal, otro geográfico-espacial y un tercero socio-político. Cada uno de ellos puede recorrerse en dos direcciones, lo que hace aflorar muchos aspectos de la compleja trama de la actual sociedad española.

Una primera dirección en el eje histórico-temporal permite observar los fenómenos que enlazan el presente con el pasado y comprobar cómo se ha producido la gestión del pasado histórico y de la tradición. Desde esta perspectiva, se ponen de relieve fenómenos como el revisionismo histórico (de cualquier signo político), el interés del cine, la literatura y la investigación sobre la Guerra Civil y la represión franquista, la recuperación de los intelectuales de la diáspora republicana, la fundamentación histórica de los nacionalismos separatistas, la coartada de los centenarios y las efemérides para encubrir reivindicaciones varias, la revaluación de los pactos tácitos de la transición, etc.

Una segunda dirección en este eje parte del presente hacia el futuro y en ella pueden examinarse los proyectos de diversa índole (política, urbanística, artístico-literaria, educativa...) que configurarán la España del futuro próximo. Así, la arquitectura, el arte o la literatura que apuntan estéticas que habrán de desarrollarse o decaer, o la revolución que suponen las tecnologías digitales (las llamadas TIC, tecnologías de la información y la comunicación) y, de forma principal, Internet, una revolución ya no audiovisual, sino inequívocamente epistemológica.

En la primera dirección del eje geográfico-espacial, se observan las relaciones de influjo o penetración de lo exterior en el interior, el modo en que España ha asimilado las corrientes de pensamiento, las tendencias estéticas y, en general, las propuestas renovadoras procedentes del extran-

jero: la absorción del posmodernismo en las letras o el arte, de los ritmos musicales de las minorías, la inquietud por el medio ambiente o el incremento de las ONG, el aluvión de inmigrantes que incorporan modos de vida y visiones del mundo muy dispares a la sociedad española. Por decirlo de manera algo pedantesca, se trata de ver cómo se han metabolizado en el cuerpo sociocultural español, o cómo se han *domesticado* (en el sentido de amoldarlos a la propia casa), los *inputs* de las culturas foráneas.

En la dirección contraria, nos encontramos con la *exportación de lo doméstico*, por darle la vuelta a la expresión anterior. Ahora se trata de examinar el modo en que España, su imagen, su patrimonio cultural, sus productos, su creatividad y sus *fuerzas de producción* se han proyectado hacia el exterior. Hechos como la masiva salida de universitarios gracias a las becas Erasmus, la relevancia de científicos españoles, el éxito internacional de cineastas o novelistas, los éxitos deportivos o la expansión del Instituto Cervantes, por dar una enumeración algo caótica, deben ser atendidos desde esta perspectiva.

Por último, el eje sociopolítico puede ser recorrido también en dos sentidos: uno descendente, que conduzca desde las minorías a las mayorías, desde las élites dirigentes en lo político o lo cultural, hasta el pueblo-masa; y otro ascendente que vaya de lo mayoritario a lo minoritario, de lo popular y folclórico a lo elitista y selecto. En el primero de estos itinerarios se pueden estudiar los avatares de la democratización de la alta cultura, de la que son síntoma las exposiciones multitudinarias (la muestra antológica de Velázquez en 1990 o, ese mismo año, los «tres tenores» Domingo, Carreras y Pavarotti) o las colecciones de libros y discos clásicos distribuidas en quioscos, pero es probable que también la reforma del sistema nacional de enseñanza media (entendido como un sistema de distribución igualitaria de los conocimientos y habilidades básicas entre todos los ciudadanos).

En el sentido contrario de este eje encontramos las múltiples vías de apropiación (y sublimación) de la cultura popular por parte de los productores de capital simbólico. No se trata sólo de la maniobra posmoderna de prestigiar la subcultura o reciclarla en productos culturales de consumo minoritario (como sucede con la ficción posmoderna, que, trufada de códigos miméticos del cine, la televisión, el cómic o la música pop y rock, sólo es inteligible para un grupo de iniciados), sino también de la generalización del mal gusto o la chabacanería (por ejemplo en la degradación que han experimentado los

programas televisivos de entretenimiento) o de la sublimación de lo *kitsch* y de la subcultura *trash*.

Cada una de las seis direcciones apuntadas ofrece un perfil distinto de lo que ha sido la España del último cuarto de siglo y, sumadas, configuran una imagen compleja y esclarecedora de la transformación experimentada que deja entrever el desarrollo en el próximo futuro. Hay que advertir que ésta fue una propuesta de trabajo a la que se invitó a los distintos colaboradores, pero no una imposición metodológica que pudiera coartar la libertad de enfoque y exposición. Si algún valor han de tener los capítulos que forman este libro, éste depende precisamente de las opciones de método que cada autor ha tomado.

Puede ser útil empezar por el balance de pérdidas graves de nuestra cultura, la de aquellos nombres que constituyeron referentes centrales en diversas áreas y cuyos espacios, tras su desaparición, quedaron vacantes y, en la opinión más común, sin relevo. Es un síndrome tenaz en nuestro tiempo ese sentimiento de rebajamiento general de los niveles de calidad y de exigencia no sólo en las aulas universitarias, sino en el mismo mercado de las letras: una extendida sensación que, a veces, comparece en el libro es la difícil adaptación de nuestro sistema literario a la inserción de la literatura como uno más de los sectores de la industria cultural, dispuesta a sacar rendimiento económico de sus productos… aunque su calidad sea deficiente o vulgar. Ni estamos solos ni nos sentimos desamparados: de Rafael Sánchez Ferlosio a Juan Marsé o Ana María Matute, de José Manuel Caballero Bonald a Antonio Gamoneda, de Antoni Tàpies u Oriol Bohigas a Carlos Castilla del Pino (que ha fallecido mientras revisamos esta introducción…) o Jorge Semprún siguen con nosotros y no han perdido valor referencial o, incluso, lo han multiplicado en las últimas décadas, como ha sido el caso de los dos últimos. Sin embargo, las pérdidas han podido producir el efecto un punto enfermizo de orfandad o decapitación de una sociedad cultural, todavía en lenta habituación a los nuevos formatos, los nuevos circuitos informativos, la nueva difusión de crédito y prestigio que ha propiciado la revolución tecnológica de Internet y sus múltiples nuevos juegos. Pero es cierto que en el camino se quedaron testigos de nuestro pasado como Gerardo Diego, Ernesto Giménez Caballero, Victoria Kent, Salvador Dalí, Dámaso Alonso, Severo Ochoa, Rosa Chacel, Esteban Vicente, Juan Gil-Albert, poetas de la magnitud de José Hierro, Jaime Gil de Biedma, José Agus-

tín Goytisolo, Claudio Rodríguez o José Ángel Valente, novelistas como Juan Benet, Juan García Hortelano, Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester, Carmen Laforet, Terenci Moix, Manuel Vázquez Montalbán y Francisco Umbral, ensayistas como José Luis L. Aranguren, Enrique Tierno Galván, Pedro Laín Entralgo y los sabios Julio Caro Baroja, el *pare* Batllori, Fernando Lázaro Carreter o Claudio Guillén. Y ésas son pérdidas que ninguna sociedad puede reemplazar fácilmente ni por su número ni por la garantía que representaban.

Sin embargo, una percepción derrotista estaría fuera de lugar, de la misma manera que el optimismo pueril o delirante no cuadra de ningún modo ni con el talante ni con el tono básico de la mayor parte de las colaboraciones. De casi todas ellas se desprende un sentido crítico capaz de asumir las virtudes de una cultura sometida a las dinámicas del capitalismo y la desideologización de un sector de la posmodernidad, al mismo tiempo que se detectan las fallas del propio sistema, o las mutaciones que ha traído. Sigue siendo verdad, sin embargo, que la radicalidad de la transformación española no admite comparación en el plano europeo porque el salto desde la rumiante dictadura a la polifacética democracia se ha consolidado sin reservas en el fin de siglo: nunca el sistema público de enseñanza en España había enviado tantos estudiantes fuera de sus fronteras en período formativo y nunca tampoco la actividad científica media había alcanzado los niveles cuantitativos y cualitativos de la actualidad, a pesar de la percepción común (y la constatación a través de los estudios PISA) de un nivel más bajo en la escolarización secundaria y una difícil subsistencia de los niveles de máxima exigencia en los ámbitos de humanidades Las letras españolas han disfrutado muy pocas veces del crédito que hoy tienen en otros países europeos en una pluralidad de vertientes tan llamativa como la que va desde un *best-seller* tan afianzado como Arturo Pérez Reverte (que podría recordar los éxitos de Vicente Blasco Ibáñez) al más reciente Carlos Ruiz Zafón; de un ensayista con audiencia europea fiel como Fernando Savater (que podría recordar y aun superar la difusión de Ortega fuera de las fronteras) a novelistas literarios de estéticas tan dispares como Manuel Vázquez Montalbán, Javier Marías, Rafael Chirbes o Javier Cercas, con amplias audiencias y acostumbrados a recibir premios internacionales. Ya no son casos raros ni ejemplos aislados, y lo mismo sucede en otros ámbitos culturales que no llegan a alterar una balanza de pagos evidentemente deficitaria, pero que corrigen en parte la tendencia, al igual que sucede en la exportación

de valores (incluso de consumo) que pueden ser pintores y escultores (Eduardo Chillida, Miquel Barceló), arquitectos (Santiago Calatrava, Rafael Moneo), actores (Antonio Banderas, Javier Bardem o Penélope Cruz), directores de cine (Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Fernando Trueba), deportistass (Miguel Induráin, Pau Gasol, Fernando Alonso, Rafael Nadal o Sergio García), músicos o diseñadores...

Ni es todo completamente nuevo ni es igual que antes, pero, sin duda, hay un aumento de relaciones internacionales en la España contemporánea, que ha perdido el síndrome del aislamiento que padeció durante tantos años y ha ganado a cambio una forma de naturalidad a veces jactanciosa y, a veces, todavía paternalista con respecto a Hispanoamérica. Es evidente que los cambios sociales han sido drásticos y que España ha pasado de ser país de emigrantes a ser país para inmigrantes, de la misma manera que estructuras sociales como la misma familia han ido multiplicando sus formatos y aumentan sostenidamente los núcleos monoparentales o las parejas casadas (o reunidas) en segundas nupcias, con hijos a menudo aportados por ambas partes de la pareja. Y desde luego la legislación en el orden social ha sido insospechadamente progresista en el respeto de los derechos de género, aunque haya sido mucho más lento y dificultoso el enfrentamiento con el poder del dinero y la destrucción masiva de la línea de costas española, tan popular entre los turistas europeos. Han cambiado también las ciudades, algunas de forma tan abrupta como Barcelona o Valencia, en las que zonas antes suburbiales y deprimidas se han reconvertido en barrios de lujo (como la Villa Olímpica barcelonesa) o distritos con ambiciosos equipamientos culturales (como la valenciana Ciudad de las Artes y las Ciencias). Los nuevos auditorios y museos han transformado la percepción de los ciudadanos de sus propias ciudades, como el Guggenheim de Bilbao o el Kursaal de San Sebastián, pero también la de los ciudadanos europeos con respecto a España: *The Economist* puede dedicar su portada a España, pero todavía la ilustra con un toro con los cuartos delanteros vencidos, aunque sea ya sólo una forma rutinaria más de la iconografía de la España contemporánea, que pasa también por los melodramas posmodernos de Almodóvar o por el primitivismo simbólico de Miguel Barceló, sin renunciar ni a los ojos y las palomas de Picasso ni a los bigotes y los bastones de Dalí.

Son lentísimas transformaciones que han ido creando también una autopercepción distinta, menos quebradiza e insegura, más satisfactoriamente integrada en coordenadas europeas comunes. A pesar de las

tensiones nacionalistas, enconadas en el País Vasco hasta la amenaza de muerte del terror, la gran mayoría de España vive de manera más reconfortada la pertenencia a una nación cuyo ejército tiene presencia cooperativa en zonas de conflicto internacional, cuyo sistema sanitario no es modélico, pero sí es universal y funciona mejor que en otros países europeos o cuya política integradora de los inmigrantes ha podido ser errática entre los excesos de la restricción y la permisividad y que, pese a los avances indudables, sigue estando pendiente de solución. La integración europea ha sido algo más que política, diplomática y económica porque ha sido también civil, ética y cultural, con sus propios elementos simbólicos y con un repertorio de momentos históricos cruciales. 1992 pudo señalar en el imaginario español —y europeo— el regreso de España a la ciudadanía europea, también a la respetabilidad y la confianza en un país que no ha vuelto a incurrir en un comportamiento atípico y patológico ni a resultar imprevisible en su agenda política o ideológica, sino al revés. El esperpéntico ruido de sables de 1981 con la intentona golpista de Armada y Tejero se alejó definitivamente a un pasado cada vez más remoto. Es verdad que las tensiones de la vida política a veces han parecido resucitar viejas bestias atávicas (las dos Españas obcecadas y cornúpetas), pero ha sido transitorio y sobre todo ha sido políticamente improductivo, si no contraproducente, para sus azuzadores: la centralidad ideológica y política de las clases medias españolas es una conquista más de la democracia actual, a pesar de agoreros y sicofantes. No es asunto menor que la misma Iglesia católica deba empezar a entrenarse en el respeto a otras creencias y religiones y quizá su misma obcecación política reciente —como convocante activo de manifestaciones políticas— transparenta una suerte de fase final de hegemonía y un poder que cada vez es más débil (pese a la capacidad de control político y económico del Opus Dei y otras sectas y de la capacidad de intoxicación que una emisora de radio como la COPE, que depende de la Conferencia Episcopal, tuvo durante buena parte de estos años).

Y, sin duda, una de las herramientas de esos niveles de satisfacción tiene que ver con la gestión del pasado y con las rivalidades nacionalistas de un estado tan complejo de historia y diversidad como la España de la edad contemporánea: hoy España representa una tipología rara de estado federal... Si bien la conciencia democrática de la España actual es equiparable a la de cualquier otro estado europeo, la gestión y el peso del inmediato pasado ha vivido una experiencia particular, que no es

del todo análoga a la que han experimentado países como Alemania, Italia o Francia. La vitalidad del revisionismo histórico ha tenido flancos neofranquistas o camufladamente nostálgicos en la última década larga, pero ha sido mucho más significativo todo lo contrario: el empeño en círculos universitarios, entre novelistas y cineastas, entre periodistas e historiadores, por entender mejor —de forma más ecuánime— la historia reciente, por comprender las mutaciones que propició una larguísima dictadura, por encajar nuestro presente en la secuencia histórica a la que pertenece y no hacerlo resultado mágico ni fruto de sortilegio alguno. Nuestra democracia ha sido hija de un pasado, por decirlo así, demasiado duradero y en ella han estado presentes tanto la guerra como el mismo franquismo, en las obras literarias, en el cine y en el ensayo, pero también (y sobre todo) entre los ciudadanos, en las familias, en las memorias individuales y domésticas. Y eso abarca desde el estallido de la guerra hasta la construcción de una democracia titubeante, aunque estemos ya asistiendo a un relevo más, y la revisión de las versiones más comunes o extendidas alcanza también a la transición política y sus débitos y/o componendas. Todo ello está integrado en las redes de una sociedad hipermoderna, poscapitalista, que sobre todo ha perdido buena parte de los complejos colectivos que determinaron parte de su imagen y de su misma realidad, pero cuyo tejido industrial sigue siendo más endeble que el de otros países europeos y cuyo crecimiento económico ha estado fiado excesivamente —en especial en los años noventa y comienzos del nuevo siglo— a un sector como el de la construcción, tan proclive a la especulación y tan poco dinámico a medio plazo, un hecho que ha conferido, desde finales de 2007 y durante 2008, un carácter singular a la situación española dentro de la crisis económica internacional.

Es posible que nada haya ofrecido un retrato tan complejo y diverso de esta etapa reciente de la vida española como su narrativa: la reconciliación del lector con el autor español ha sido un fenómeno que, iniciado en la segunda mitad de los setenta, se ha prolongado hasta ahora y, sobre todo, ha determinado una multiplicación de públicos lectores que, a su vez, identifican un amplísimo repertorio de modalidades novelescas, muchas con sus propios canales de difusión. Tal vez el lector de Juan Marsé no coincida con el de Julia Navarro, ni el de ésta con el de Antonio Muñoz Molina, ni el de éste con Juan Eslava Galán o Arturo Pérez Reverte, pero el conjunto de todas esas audiencias ha elevado el índice de lectura en el país, aun cuando la consideración social de

la literatura haya sufrido un descrédito que está en sintonía con el que la ha afectado en toda Europa. El mapa literario se ha fragmentado y los lectores han crecido en número, aunque repartidos en las distintas provincias de ese mapa, y todo ello se inscribe en la difícil actuación social de la inteligencia crítica frente a la razón no ya práctica, sino *comercial*. En un escenario donde las humanidades han sido reducidas en la enseñanza media y superior y la literatura demasiadas veces limitada a entretenimiento (para los lectores) o a simple producto mercantil (para los mediadores editoriales, cada vez más gerentes que editores), nada tiene de extraño que la capacidad de influencia del intelectual, sea limitada, confundida su voz con otras voces desinformadas, interesadas o ignaras (pero de gran popularidad mediática). Las opiniones aisladas de Fernando Savater o Sánchez Ferlosio, de Emilio Lledó o de Félix de Azúa actúan en círculos muy restringidos y no consiguen incidir en un espacio demasiado vasto. Los despropósitos que se lanzan desde la arena política, los medios de comunicación o el campo artístico-literario, tan a menudo lastrados por la inconsecuencia, la irreflexión o la ignavia, quedan sin respuesta ni corrección, suspendidos en la atmósfera del *todo vale* mientras el tiempo los va desvaneciendo.

Han perdido rigidez las relaciones de pareja, que tienden a ser menos duraderas y más solubles. De ahí que se hayan multiplicado los hogares monoparentales, la convivencia con hijos de diversas relaciones anteriores o, de forma acusada, los llamados *singles*, hombres y mujeres que eligen vivir solos. Muchas mujeres jóvenes han resuelto experimentar la maternidad sin necesidad de mantener una relación conyugal estable y han recurrido a la inseminación artificial o a la FIV (fecundación in vitro). Gracias a la regulación de los matrimonios homosexuales a través de una legislación muy progresista, muchas parejas de gays y lesbianas han podido legalizar su situación de hecho, pero siguen existiendo numerosas trabas para llevar a buen término procesos de adopción. En 2006, un 57% de los españoles consideraba la familia, tradicional o no, el aspecto más satisfactorio de su vida frente al trabajo, el ocio, la salud o los ingresos económicos, y, por tanto, su principal fuente de estabilidad. La masiva llegada de inmigrantes en los años noventa y comienzos del siglo XXI, sobre todo de Hispanoamérica, el Magreb, el África subsahariana y los países eslavos, no ha tenido como consecuencia la formación de familias mixtas. Por regla general, los inmigrantes han mantenido sus uniones familiares cerradas sin mezclarse con la población autóctona,

de manera señalada los de religión islámica. Y no han faltado conflictos aislados en los que ha aflorado cierta xenofobia latente entre los españoles nativos y cierta reluctancia a adaptarse a las condiciones y convenciones de la sociedad de acogida entre los recién llegados. El caso de la escritora de origen marroquí Najat El Hachmi, ganadora en 2008 del Premio Ramon Llull de novela en lengua catalana con *L'últim patriarca*, es aún excepcional. Es tal vez en las escuelas y los centros de enseñanza secundaria donde puede palparse el carácter plural de la sociedad española del futuro inmediato y donde, asimismo, es posible detectar de forma germinal un horizonte de integración de las diversas procedencias e idiosincrasias en el que los choques culturales y los conflictos afines se reduzcan a su mínima expresión. Y, no obstante, el dato objetivo de que una proporción muy alta de los hijos de inmigrantes no llega a concluir los niveles de enseñanza obligatorios puede proyectar un serio riesgo de división social a medio plazo.

La popularización de la cultura ha provocado numerosos síntomas, desde las exposiciones multitudinarias a la proliferación de colecciones de libros de bolsillo y, sobre todo, de quiosco, que no se han limitado a los consabidos clásicos de la literatura universal, sino que han abarcado la filosofía, la historia de la música, del arte, la ópera, la literatura de género (novela negra, de aventuras, amorosa, histórica, erótica…), las obras completas o la divulgación científica, con una colección memorable como la Biblioteca Científica Salvat en los años ochenta. La ópera ha conocido un inesperado éxito entre un público amplio tradicionalmente alejado de ese espectáculo y es posible comprobar, por ejemplo en el reconstruido Liceo de Barcelona tras el incendio de 1994, cómo se mezclan espectadores de diversas extracciones. No ha sido ajeno a esta apertura de una arte escénica tan minoritaria la irrupción de creadores de planteamientos escenográficos y narrativos muy rupturistas como La Fura dels Baus o Calixto Bieito, capaces de atraer a nuevos auditorios y de suscitar el recelo o el disgusto de los adeptos más conservadores. Esos mismos creadores han tenido una presencia muy destacada en los teatros líricos internacionales y se han convertido en referentes de la renovación del género. También la música clásica ha reflejado el crecimiento de las audiencias y, al tiempo, la mejora de la educación musical en los niveles básicos. Eso puede explicar que las orquestas españolas se hayan rejuvenecido con instrumentistas españoles y que hayan aumentado en número y en crédito, como la Orquesta Sinfònica de Barcelona

i Nacional de Catalunya, la Sinfónica de Madrid, la Filharmonia que dirige Antoni Ros-Marbà para la Xunta de Galicia, o las orquestas sinfónicas que se reparten por toda España.

Pero es en el arte que de forma más ineludible involucra al ciudadano, la arquitectura, donde esta aproximación entre creador y público se ha hecho más evidente. El ciudadano, sin distinción, suele aceptar o rechazar con claridad la modificación de su paisaje cotidiano, sea por la erección o reforma de un edificio, sea por la expansión del tejido urbano. Mérida había integrado en 1984 el Museo de Arte Románico de Rafael Moneo y San Sebastián hizo lo mismo en 1999 con los dos cubos del Kursaal, del mismo arquitecto. De igual manera, en 1987, el puente de Bac de Roda de Santiago Calatrava, en Barcelona, suturó dos barrios de la ciudad con belleza y pragmatismo y quedó asimilado por los residentes de esos barrios, como lo será después, en 1991, la estación de Santa Justa en Sevilla, de Cruz y Ortiz, o el Museo Guggenheim de Frank Gehry en 1997. Aunque seguramente la intervención más extensa fue la que ideó Oriol Bohigas en Barcelona antes de 1992: la creación de un barrio, la Vila Olímpica, en el litoral de la ciudad, antes ocupado únicamente por la vía ferroviaria y por hangares y tinglados industriales en desuso. En esta etapa, los arquitectos se han convertido en complacidas estrellas y han tendido a concebir su trabajo en términos espectaculares. El complejo de la Ciudad de las Artes y las Ciencias en el cauce del río Turia, en Valencia, diseñado por Santiago Calatrava y Félix Candela, ilustra bien esta tendencia desde su inauguración en 1998, como también es representativa la Torre Agbar de Barcelona (2005), obra de Jean Nouvell, que la capital catalana ha convertido rápidamente en emblema con la aprobación de gran parte de los barceloneses.

Menos populares, el arte plástico y la escultura también han vivido en estos años una asombrosa explosión de talento. Mientras los séniores Antoni Tàpies, Jorge Oteiza, Antonio López, Antonio Saura o Eduardo Chillida seguían en plenitud de forma, surgió una pléyade de brillantes nuevos creadores, algunos llamados a ganar notoriedad fuera de los círculos artísticos gracias a sus trabajos para instituciones. Es paradigmático el caso de Chillida y su *peine de los vientos* en el paseo de Ondarreta en San Sebastián o el de un creador mucho más joven, Miquel Barceló, y su mural cerámico en la catedral de Mallorca (2001 y 2006), por no mencionar la cúpula de la sala XX en el Palacio de las Naciones de Ginebra en 2008. Artistas como el malogrado Juan Muñoz, José Manuel

Broto, Martín Chirino, José María Sicilia, Luis Gordillo, Cristina Iglesias, Gerardo Rueda, Juan Uslé o Susana Solano han estado presentes en los más importantes foros internacionales del arte contemporáneo y ni la Documenta de Kassel ni la Bienal de Venecia han sido ya templos inalcanzables. Ni siquiera para cocineros vanguardistas como Ferran Adrià, que fue invitado a la Documenta de 2007 para estupefacción de muchos (incluidos nosotros dos). La más importante feria española dedicada al arte contemporáneo, ARCO, que se celebra en Madrid desde 1981, también ha contribuido, en sus veintiocho ediciones, a difundir la obra de los artistas nacionales. Por otro lado, la inauguración de nuevos museos ha acercado el arte español contemporáneo al público mayoritario, una función que han cumplido destacadamente el Museo Reina Sofía desde su apertura en 1992 y, desde 1989, el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno). A estas infraestructuras deben añadirse el Museo de Arte Español Contemporáneo de la Fundación Juan March (1990), el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (1993), el MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995) o el emergente MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2005), además de la creación del MNAC (Museo Nacional d'Art de Catalunya) en 1990 o del Museo Nacional de Escultura de Valladolid en 2001. Desde el punto de vista de la popularización del arte, la instalación en 1988 del Museo Thyssen-Bornemisza en el madrileño Palacio de Villahermosa, frente al Museo del Prado, convirtió el bulevar del paseo del Prado en un punto de peregrinación de aficionados al arte. Otros museos dedicados a artistas singulares y dependientes de fundaciones, como los Picasso de Barcelona y Málaga, la Fundació Joan Miró o el rentable Teatro-Museo de Figueras, han incrementado su número de visitantes, en algún caso de manera espectacular, como sucedió en el año del centenario de Salvador Dalí.

Parecida internacionalización ha afectado al cine español, si bien no en su conjunto, sino a través de algunas ejecutorias individuales, tanto de realizadores como de intérpretes, que han sido frecuentes nominados y premiados en certámenes internacionales. En la lotería de los Oscar de Hollywood, después de José Luis Garci en 1983 con *Volver a empezar*, han sido tres los directores españoles afortunados: Fernando Trueba en 1994 con *Belle époque*, Pedro Almodóvar en 2000 por *Todo sobre mi madre* y Alejandro Amenábar en 2005 por *Mar adentro*. Pero la gloria hollywoodiense ha sido pródiga con actores como Antonio Banderas, Penélope Cruz, ganadora del Oscar a la mejor actriz de reparto en 2008,

o Javier Bardem, Oscar al mejor actor secundario en 2007, que han servido de embajadores españoles en la meca del cine. Todos ellos habían surgido de un nuevo cine español repleto de ideas innovadoras y creatividad del que son exponentes los directores citados junto a Bigas Luna, Pilar Miró, Fernando Colomo, Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime Camino ya en los noventa, Alejandro Amenábar, Isabel Coixet, Álex de la Iglesia o Fernando León de Aranoa. Sin olvidar, como ocurre en otros campos de la producción artística, que seguían en activo algunos testigos y protagonistas del cine español desde los años cincuenta, como Luis García Berlanga, Fernando Fernán Gómez, Carlos Saura o José Luis Borau. Para el fomento, la promoción y la protección del cine autóctono se creó, en enero de 1986, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (de nombre obviamente pomposo) y de inmediato se instituyeron unos Oscar nacionales, los Premios Goya, que si han dado lustre y cierto *glamour* a la industria, no han contribuido del todo a paliar la crisis de producción y sobre todo de distribución. Una crisis, dicho sea de paso, debida no sólo a la presión de las distribuidoras norteamericanas, que colonizan gran parte de las salas disponibles, sino también a la disminución de espectadores debida, en gran medida, a los alquileres de DVD y a las descargas por Internet a través de programas de intercambio de archivos P2P que, en España, han funcionado con preocupante impunidad.

De otro tipo ha sido la internacionalización de la industria editorial, que se ha producido mediante la entrada en el mercado español de grandes grupos editoriales como Random House-Mondadori o el grupo Hachette, aunque el fenómeno más significativo es el crecimiento del Grupo Planeta gracias a la integración de decenas de editoriales —algunas tan importantes como Espasa Calpe, Seix-Barral o, en el ámbito académico, Crítica y Ariel—, hasta convertirse en la séptima empresa editorial del mundo. Han subsistido editoriales *de autor*, como Anagrama, Tusquets o El Acantilado (las tres barcelonesas), que mantienen el aura de la edición *literaria*, pero la tendencia a formar conglomerados empresariales es imparable de acuerdo con las leyes de juego capitalistas. Junto a Planeta, han crecido otros poderosos grupos de comunicación, algunos aliados a la prensa diaria, que, como PRISA (al que pertenece Alfaguara), Vocento o el Grupo Godó, extienden sus intereses más allá del periodismo, hasta la edición, la radio y la televisión. O, en el caso de Mediapro (productora audiovisual creada en 1994) hasta el cine y la publicidad. El mapa de la industria de la co-

municación en España se ha ido haciendo cada vez más complejo durante esta etapa (con la proliferación de prensa gratuita y la aparición en 2008 de un periódico como *Público*). La competencia feroz por acaparar espacios de mercado ha introducido un factor de darwinismo empresarial en el sector que hace muy dificultosa la supervivencia de empresas pequeñas e independientes y, en consecuencia, la industria de la producción y difusión de las ideas queda sujeta al control de unas pocas manos o, por decirlo de otro modo, a la acción de intereses particulares. De ahí, seguramente, la humilde y valiosa frescura que prestan al sistema literario editores pequeños y capaces, aparecidos en el cambio de siglo, como Libros del Asteroide, Minúscula o Periférica, y no son los únicos.

En cualquier caso, ni éste ni los otros cambios en la sociedad española son privativos de ella. Para bien y para mal, la España democrática se diferencia poco de la Europa a la que pertenece y los rasgos diferenciales que conserva no son más abultados que los de las sociedades de su entorno. Puede que la sociedad española continúe siendo la más prolífica en la dotación de premios literarios comerciales —a manuscritos inéditos, como rareza mayor aún en el contexto europeo— y puede que haya otros componentes exóticos en el sistema cultural español, como el estrellato desmedido de algunos arquitectos, como la popularidad de algunos cantantes o, incluso, las rivalidades de periódicos que a su vez son portavoces de intereses empresariales más vastos. Pero eso es vida democrática en una democracia sin complejos y con sus cuotas (vigiladas) de averías éticas e intelectuales, que ha hecho de la suma a veces alocada una de sus señas de identidad, y sin que a la vista haya demasiado motivos reales para creer en una enfermedad terminal, ni en excepcionalidad alguna ni en déficit genético que nos vuelva a dejar fuera del curso más aceptable de la historia europea contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

ACÍN, Ramón (1996): *En cuarentena. Literatura y mercado,* Zaragoza: Mira.

AGUADO, Txetxu (2004): *La tarea política. Narrativa y ética en la España postmoderna*, Barcelona: El Viejo Topo.

Aguilar Fernández, Paloma (2008): *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid: Alianza Editorial.

Balfour, Sebastián y Alejandro Quiroga (2007): *España reinventada*, Barcelona: Península.

Campo, Salustiano del y José Félix Tezanos (eds.) (2008): *La sociedad. España siglo xxi,* vol. 1, Madrid: Biblioteca Nueva.

Díaz Barrado, Mario P. (2006): *La España democrática, 1975-2000. Cultura y vida cotidiana*, Madrid: Síntesis.

Gómez Montero, Javier (ed.) (2007): *Memoria literaria de la transición española*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Gracia, Jordi (ed.) (2001): *Los nuevos nombres, 1975-2000,* vol. 9/1 de Francisco Rico (dir.): *Historia y Crítica de la literatura Española*, Barcelona: Crítica.

Historia y política, núm. 18 (julio-diciembre de 2007), *Las derechas: tecnócratas, liberales y neocons*, núm. 20 (julio-diciembre de 2008), *Las izquierdas en la España democrática*.

López de Abiada, José Manuel y Julio Peñate (eds.) (1996): *Éxito de ventas y calidad literaria*, Madrid: Verbum.

(2001): *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid: Verbum.

Mainer, José-Carlos y Santos Juliá (2000): *El aprendizaje de la libertad*, Madrid: Alianza.

Mainer, José-Carlos (1996): *Tramas, libros, nombres*, Barcelona: Anagrama.

Moreno, Víctor (1996): *De brumas y de veras. La crítica literaria en los periódicos*, Pamplona: Pamiela.

Navajas, Gonzalo (2002): *La narrativa española en la era global: imagen, comunicación, ficción,* Barcelona: EUB.

Quimera: *La novela española del siglo xx*, núms. 214-215, abril del 2002; *La poesía española en el siglo xx*, núms. 228-229 (abril del 2003); *El cuento español en el siglo xx*, núms. 242-243, abril de 2004; *El teatro español en el siglo xx*, núms. 255-256, abril de 2005; *El ensayo español en el siglo xx*, núms. 269-270, abril de 2006.

Resina, Joan Ramon y Ulrich Winter (eds.) (2005): *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional, 1978-2004,* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Rico, Francisco y Antonio Bonet Correa (eds.): *Literatura y Bellas Artes*, vol. 5 de la obra dirigida por Salustiano del Campo y José Félix Tezanos: *España siglo xxi*, Madrid: Biblioteca Nueva, en prensa.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.) (2005): *La crítica literaria en la prensa*, Madrid: Marenostrum.

TREMLETT, Giles (2006): *España ante sus fantasmas*, Madrid: Siglo XXI.

VILA SANJUÁN, Sergio (2003): *Pasando páginas. Autores y editores en la España democrática*, Barcelona: Destino.

VILARÓS, Teresa (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición*, Madrid: Siglo XXI.

VV. AA. (2006): *La transición, treinta años después*, Barcelona: Península.

CIUDADANOS Y VOTANTES EN ESPAÑA: UN BALANCE DE LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS

Mariano Torcal Loriente

Este trabajo trata de hacer un balance de la relación entre el poder político y los ciudadanos en España durante los últimos veinte años. Realizar un balance de este tipo en unas pocas páginas no es tarea fácil. Primero, por la diversidad de temas que es necesario cubrir. Segundo, por la complejidad de alguno de ellos. Y, tercero, y más importante, porque en este período se observan pautas de continuidad y de cambio que dependen de los diversos temas a tratar, lo que hace más dificultoso poder desentrañar una línea argumental general que permita describir a grandes rasgos lo ocurrido.

En este capítulo vamos a centrarnos en tres grandes temas que hacen referencia a la mencionada relación entre ciudadanos y poder político. El primero consiste en un análisis breve de las pautas generales observadas en los niveles de participación social y política, especialmente en las elecciones generales. En el segundo, se discuten las grandes líneas generales de los resultados electorales en lo que hace referencia a las elecciones generales. El tercero, aborda el tema de las actitudes políticas de los ciudadanos españoles durante estos años: en concreto abordaremos el tema del apoyo a la democracia, de la desafección política y, finalmente, el grado de confianza interpersonal o

confianza social que caracteriza a los españoles. En general, podemos afirmar que con la excepción del ámbito meramente electoral, básico en cualquier democracia, puede afirmarse que esta relación no ha sido objeto de grandes cambios desde 1986, especialmente en lo que hace referencia a las actitudes políticas y a la participación.

PAUTAS GENERALES DE LA PARTICIPACIÓN POLÍTICA Y SOCIAL

Las pautas de participación electoral en España han variado según el tipo de elecciones, pero en general y en términos comparados es baja (Font y Mateos, 2007). Sin embargo, las pautas de participación para las elecciones generales siempre han sido superiores a las de otras elecciones, incluyendo las municipales y las europeas (véase gráfico 1) y, por supuesto, las regionales. Para las generales, la participación ha estado por encima del 75% para el período 1986-2008, con la excepción de las elecciones de 1986, 1989 y 2004. Las dos de los años ochenta fueron elecciones de poca competitividad por el dominio del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y el poco apoyo otorgado al principal partido de la oposición. Pero a partir de 1993, cuando se inicia el nuevo período electoral, de lo que se hablará más adelante, la participación ha sido superior a dicho porcentaje principalmente debido a la mayor competitividad de las elecciones desde ese año. La gran excepción fueron las elecciones de 2000, con una tasa de participación muy baja (68,9%) y que fundamentalmente afectó a los votantes del partido socialista (Barreiro, 2002). Como veremos más adelante, este factor fue determinante en la abultada mayoría del Partido Popular (PP) en dicho año. Las elecciones posteriores de 2004 y 2008, por el contrario, se han caracterizado por una participación en línea con lo observado en todo el período 1993-2008, y que está por encima del mencionado 75%.

Las municipales se han movido en una horquilla que va entre el 62% y 69%, siendo las europeas las que muestran unos niveles de participación más bajos y en claro descenso, incluso en las últimas elecciones de 2004, estuvieron por debajo del 50%, si bien en sintonía con lo observado en el resto de Europa. La participación en dichas elecciones solamente aumenta si coinciden en el tiempo con otra convocatoria electoral de otro nivel, como ocurrió en 1999.

Grafico 1. Participación electoral en España, según tipo de elecciones (en porcentajes)

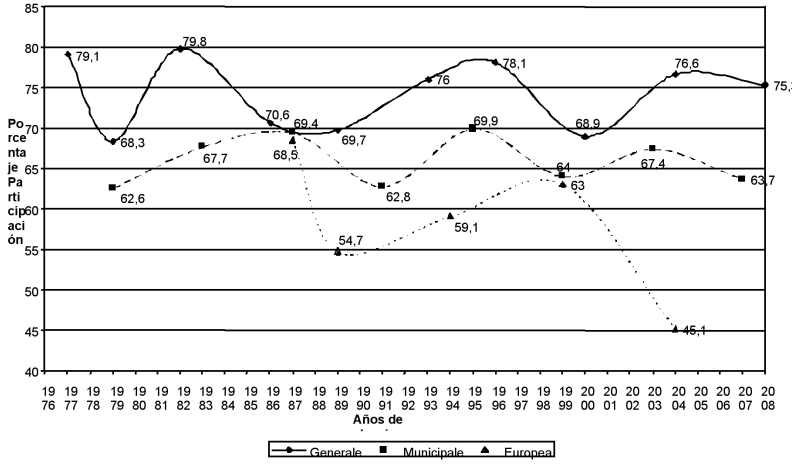
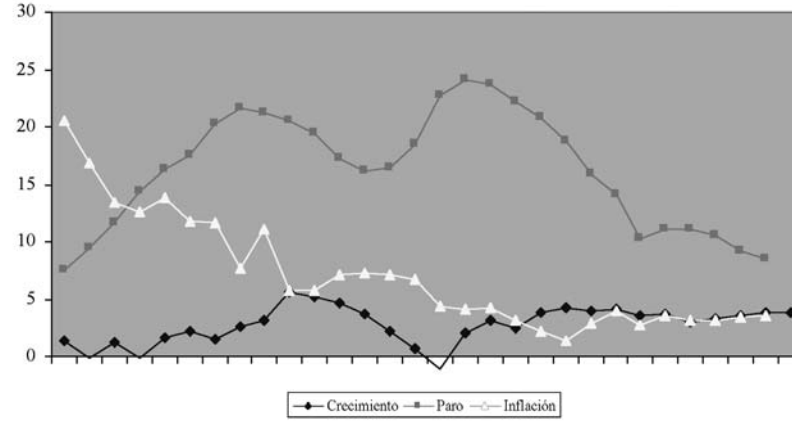


Gráfico 2: Condiciones económicas en España, 1978-2007 (datos anuales)



Fuente: Economie Européene, 1995, tablas 3, 10, 26; Anuario El País, Madrid, 1998; Eurostat e INE (Anuario Estadístico 2000). Del año 2000 en adelante, datos del Eurostat. Tasa de crecimiento real del PIB. Tasa de paro armonizada. Tasa de inflación.

Respecto a otros mecanismos de participación además del voto, el panorama no cambia demasiado con respecto a los niveles de participación. Según los recientes datos de la Encuesta Social Europea de 2006-2007, la actividad participativa más frecuente entre los españoles es colaborar en campañas de recogida de firmas con un 22,5%, se-

guido ya a una cierta distancia de la participación en manifestaciones con un 17,8%. Ambos porcentajes de participación se encuentran por encima de la media europea, si bien la que realmente destaca es la participación en manifestaciones en donde triplicamos la media del continente. Estos datos demuestran el éxito que están teniendo los actores políticos y, especialmente, los principales partidos en optar por estas estrategias de movilización para incidir en la opinión pública y en resaltar los temas de la agenda de discusión de su interés. Hacer oposición «en la calle» se está convirtiendo en un ámbito frecuente en la sociedad española, especialmente en lo que hace referencia a las manifestaciones, algo que en los años ochenta y noventa no ocurría con tanta frecuencia.

A estas actividades les siguen otras como la colaboración con organizaciones sociales con un 14%, el contacto con autoridades políticas con un 12,1%, boicotear o comprar ciertos productos por razones políticas con un 10,1%, mostrar o llevar insignias de contenido político con un 7,7% y, finalmente, colaborar con algún partido político. Este grado de participación es bajo, especialmente si se compara con democracias más tradicionales de Europa (Torcal, Montero y Teorell, 2006). Además, estos porcentajes de participación apenas han sufrido variaciones en los últimos años con la excepción de las manifestaciones y la participación de consumo, si bien esta última está muy lejos de los porcentajes observados en Europa.

Finalmente, la participación social en España es escasa, tanto si se mide por la simple pertenencia a las mismas, como si se mide por el grado de implicación en sus diversas actividades (Morales y Mota, 2006). Además, como muestran los datos del Centro de Investigaciones Sociológicas, las organizaciones que han contado con mayor grado de participación son las deportivas en una orquilla que va entre el 8 y el 13%, seguidas de las asociaciones de vecinos. Las culturales son las terceras con un porcentaje ya más bajo y que está en torno a un 6 y un 8%. Algo parecido a lo que ocurre con los sindicatos. Las organizaciones de contenido más político y social quedan ya a más distancia y muestran unos porcentajes realmente bajos que en ningún caso superan el 4% (Morales y Mota, 2006). Todo lo anterior demuestra la constante debilidad de la sociedad civil española en términos absolutos y relativos, algo que ha sido una pauta constante en los años ochenta, noventa y primera década del siglo XXI.

Evolución electoral en españa

¿Qué pautas se han observado en los resultados electorales durante estos años? ¿Cómo ha evolucionado en el tiempo el electorado español? Las tablas 1 (que recoge la evolución general del voto), 2 (la evolución en la diferencia de votos entre el PP y el PSOE) y 3 (la evolución de la volatilidad electoral) revelan la presencia de las ya discutidas tres fases electorales en España (Montero, 1994; Oñate y Ocaña, 2002). La primera etapa dominada por la competitividad entre PSOE y la Unión de Centro Democrático (UCD) y que finaliza en 1982. La segunda que discurre principalmente durante los años ochenta caracterizada por el dominio electoral del PSOE y la última etapa, iniciada en 1993, y que en grandes líneas se ha mantenido hasta las recientes elecciones de marzo del 2008.[1]

La etapa que se inicia en 1993 y que es objeto principal de nuestro interés, se caracteriza por varios aspectos distintivos. En primer lugar, existen unos niveles bastante elevados de competitividad, medida por la diferencia de votos entre los dos grandes partidos del sistema. Esta situación también existía entre 1977 y 1979, pero se producía entre partidos distintos —PSOE y la UCD— y con una concentración del voto menor en comparación con la observada después entre los dos partidos dominantes del sistema, el PSOE y el PP. En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, el PSOE y la UCD tenían desde 1977 competidores importantes a ambos lados del espectro ideológico, pero desde 1993 solamente el PSOE ha contado con un competidor en su flanco izquierdo —Izquierda Unida (IU)—, mientras que el PP ha podido disfrutar de la ausencia de competidores en el centro-derecha y en la derecha en el nivel nacional, bien que los tenga en los subsistemas de partidos de algunas comunidades autónomas. Por último, esta mayor competitividad del período iniciado en 1993 ha ido acompañada de la alternancia en el gobierno de los dos principales partidos y de una volatilidad electoral (porcentaje de ciudadanos que cambia de voto) media menor, con excepción de 2000 y 2004 y que se debe no al cambio del voto, sino a la desmovilización y movilización de los electores de izquierdas en esas elecciones (Torcal y Rico, 2004).

[1] Para una discusión más detallada de este tema, véanse Gunther, Montero y Botella (2004) y Oñate y Ocaña (2005).

Tabla 1. Evolución del voto a los principales partidos nacionales y evolución de la abstención en las elecciones generales, 1979-2008 (en porcentajes)

Partidos	1979	1982	1986	1989	1993	1996	2000	2004	2008
PCE/IU	10,77	4,02	4,63	9,07	9,55	10,54	5,45	4,96	3,8
PSOE	30,4	48,11	44,06	39,6	38,78	37,63	34,16	42,59	43,64
AP/PP	6,05	26,36	25,97	25,79	34,76	38,79	44,52	37,71	40,11
CDS		2,87	9,22	7,89	1,76				
UCD	34,84	6,77							
CiU	2,69	3,67	5,02	5,04	4,94	4,06	4,19	3,23	3,05
PNV	1,65	1,88	1,53	1,24	1,24	1,27	1,53	1,63	1,20
ERC	0,69	0,66	0,42	0,41	0,8	0,67	0,89	2,52	1,17
Abstención	31,96	20,03	29,51	30,26	23,56	22,62	31,29	24,34	24,34

Fuente: Ministerio del Interior

Tabla 2. Evolución del voto y de las diferencias del voto al PSOE y al PP, 1979-2008 (en porcentajes)

	1979	1982	1986	1989	1993	1996	2000	2004	2008
PSOE	30,4	48,11	44,06	39,6	38,78	37,63	34,16	42,59	43,64
AP/PP	6,5	26,36	25,79	25,79	34,76	38,79	44,52	37,71	40,11
*Difencias en votos**	24,35	21,75	18,09	13,81	4,02	1,16	10,36	4,88	3,53
Difencias en votos*									
1979-1989	19,50								
1993-2008	7,79								
1979-2008	11,32								

*** En puntos porcentuales en números absolutos.**

Fuente: Ministerio del Interior

Tabla 3. Evolución de la volatilidad en las elecciones generales, 1979-2008

Volatilidad	1979-1977	1982-1979	1986-1982	1989-1986	1993-1989	1996-1993	2000-1996	2000-2004	2004-2008
Volatilidad total	10,8	42,3	11,9	8,9	9,5	5,3	10,1	11,1	4,96
Volatilidad intra-bloques	8,6	35,6	9,5	7,2	7,8	2,5	2,8	2,0	2,31
Volatilidad entre-bloques	2,2	6,7	2,4	1,7	1,7	2,7	7,3	9,1	2,64

En los datos de esas mismas tablas se aprecia, además, que a partir de 1993 la competencia partidista en España se ha estructurado alrededor de los dos partidos mayoritarios, PP y PSOE, pero que, a diferencia de la etapa anterior, esta articulación de la competencia se ha producido después del crecimiento electoral del PP y de la superación de su techo electoral, que le situaba en los ochenta en torno al 26% de los votos y que a partir de 1993 en ningún caso ha sido inferior al 35% (Gunther, Montero y Botella, 2004). Desde entonces, el partido conservador se reparte el grueso del electorado con el PSOE, que mantiene ese último porcentaje incluso en los momentos de derrota electoral. Por lo tanto, desde el importante cambio ocurrido en 1993, puede detectarse una mayor competitividad y, además, mucha mayor estabilidad de lo que parece a simple vista: la diferencia media de votos entre las dos fuerzas políticas no llega a cinco puntos porcentuales para todo el período (véase la tabla 2) (Ocaña y Oñate, 2007).

A partir de 1993, también se inicia un período de descenso de voto de Convergencia i Unió (CiU) en Cataluña que parece resulta imparable, frente al Partido Nacionalista Vasco (PNV) que parece tener un electorado más estable. Aún así, esta formación nacionalista vasca tuvo un descenso en los años 1989, 1993 y 1996 del que se recuperó en 2000 y 2004, volvió a descender en las elecciones recientes de 2008. Finalmente, Esquerra Republicana de Cataluña (ERC) tuvo un aumento importante en 2000 y 2004, pero fuertemente corregido en las elecciones de 2008.

Existe, además, otro aspecto importante en la evolución del voto y su relación con la abstención durante este mismo período. Entre 1982 y 1989, la abstención creció en paralelo al descenso del voto experimentado por el PSOE (véase el anterior gráfico 1). Pareciera como si los votantes que fueron progresivamente desertando del partido mayoritario en ese momento hubiesen preferido abandonar la arena electoral antes que votar al principal partido de la oposición. El aumento sistemático de la abstención siempre constituye un indicador de que el electorado se encuentra en un proceso de potencial cambio electoral (algo conocido entre los especialistas como *desalineamiento* político),[2] y más aún cuando está acompañado de la pérdida de votos de uno o de dos de los partidos mayoritarios. Además, en las elecciones de 1993 y 1996

[2] Para una discusión detallada de la teoría de los realineamientos políticos, véanse Beck (1979) y Sundquist (1983).

la evolución de la abstención se redujo al mismo tiempo que creció el apoyo al PP, mostrando una posible relación inversa entre ambos fenómenos (cuando aumentaba el voto al partido conservador, la abstención acumulada en esos años decrecía), sugiriendo la posibilidad de un *realineamiento* del electorado que colocaría al PP en el umbral del 35% de los votos provenía del abstencionismo. Es decir, el abstencionismo pudo servir como paso intermedio hacia el cambio electoral. Entre mediados de los ochenta y hasta 1993, el PP habría forjado su base electoral, no tanto a partir del voto directo de antiguos votantes de partidos cercanos ideológicamente —como sería el caso del ya desaparecido Centro Democrático y Social (CDS)— o de votantes desencantados del PSOE, sino de personas que quizás antes hubiesen votado a esos partidos, pero que después pasaron por la abstención antes de otorgar finalmente su voto al PP. Por otra parte, el paso intermedio por la abstención resulta lógico al amortiguar las posibles disonancias cognitivas derivadas del trasvase de voto, sobre todo entre partidos con fuertes diferencias ideológicas, hacia un partido que en sus orígenes parecía representar un cierto continuismo con el régimen franquista.

En cambio, una vez producido el cambio electoral a partir de 1993, y ya consolidado el electorado, el abstencionismo ha jugado otro papel distinto como han manifestado las elecciones de 2000 y 2004. Sus oscilaciones al alza y a la baja parecen afectar principalmente a un solo partido, el PSOE: cuando aumenta la participación, también lo hace el voto a este partido. Dicho de otro modo, la abstención está desempeñando el rol de eje central en torno al cual se han producido las alternativas electorales, especialmente en 2000 y 2004. De este modo, en cuanto la abstención disminuye, la volatilidad también lo hace, como lo han confirmado las elecciones de 2008.

De todo ello, cabe deducir la existencia de indicios suficientes para afirmar que desde 1993 se ha producido una consolidación del sistema de partidos en España. Desde aquellas elecciones, la competencia partidista se ha estabilizado a partir del juego electoral entre las dos fuerzas políticas mayoritarias, como demuestra el descenso de la volatilidad, descenso que solamente se interrumpe en las elecciones de 2000 (las excepcionales del período que se inicia en 1993) y las de 2004 (que corrigen esa excepcionalidad). En cambio, las elecciones recientes de 2008, con unos niveles de participación semejantes a las de 2004, se caracterizan por la continuidad no sólo con respecto a 2004, sino también a 1993 y 1996.

Por tanto, el período de 1993 se caracteriza por la concentración del voto, la creciente competitividad y la estabilidad, con excepción de las elecciones de 2000 que se caracterizaron por una baja participación que afectó al PSOE (Gunther, Montero y Botella, 2004). Esta etapa también se caracteriza por el papel importante de la abstención en el grueso de las ganancias o pérdidas electorales experimentadas por los dos partidos; es decir, los cambios electorales no parecen provenir del trasvase de voto entre ellos, sino de la abstención.

Los españoles ante la política, sus conciudadanos y su sistema democrático

España es un país que presenta un panorama con respecto a las principales actitudes políticas un tanto complejo y paradójico. Por un lado, los españoles nos declaramos convencidos demócratas, pero, al mismo tiempo, somos extremadamente críticos con las principales instituciones de representación política, nuestros políticos y con la vida política en general. Este cuadro de cinismo y alejamiento con respecto a las instituciones y los principales agentes de acción política y agregación de intereses es conocido como *desafección política* y ha estado bastante extendido entre los españoles desde prácticamente el inicio de nuestro actual sistema, pese a que los medios de comunicación hayan hecho de este tema algo nuevo y de actualidad en los últimos años. Podría decirse que los españoles somos unos «demócratas desafectos» y que lo hemos sido así desde casi el inicio de nuestro actual sistema democrático (Torcal, 2002; y Pena y Torcal, 2005).

Legitimidad y satisfacción con el funcionamiento de la democracia

Los niveles de apoyo democrático en España se han mantenido elevados y bastante estables, con una pequeña tendencia de crecimiento. Esta imagen no coincide en absoluto con las notables fluctuaciones en la evaluación de la situación económica y política que durante estos años han realizado los españoles ni con la pareja, y también oscilante, evolución de la satisfacción con el funcionamiento de la democracia.

La transición hacia la democracia y la consolidación de esta última estuvieron rodeadas de crisis económicas sucesivas provocadas entre otras razones por las «crisis del petróleo» de los años setenta. Sin embargo, después de un período de transición económica, la economía española experimentó una rápida expansión entre mediados y finales de los ochenta. Aunque el desempleo siguió siendo el más elevado de toda Europa occidental, los niveles generales de riqueza aumentaron de manera considerable. A éste, le siguió un período caracterizado por la recesión repentina y profunda que comenzó a principios de los noventa, cuando el desempleo aumentó por encima del 23%. El clima de crisis económica alcanzó su índice máximo en 1993, pero empezó a mejorar de forma notable y dio paso a un nuevo período de prosperidad y crecimiento que se ha prolongado hasta hoy. El gráfico 2, que representa la evolución anual de la situación económica a partir del PNB y las tasas de desempleo e inflación, muestra claramente estos cambios.

La situación política también ha tenido fluctuaciones importantes durante los años ochenta, noventa y dos mil. Tras las elecciones generales de 1982, que llevaron al Partido Socialista Obrero Español (PSOE) al poder con un gobierno mayoritario, y la recuperación económica y disminución de la inflación que se produjeron, sobre todo a partir de la segunda legislatura, se generó un período de optimismo político general. A ello también contribuyó la presencia de un gobierno estable que lograba algunos éxitos notables en política tanto exterior como interior. Sin embargo, los problemas políticos regresaron a finales de los ochenta y sobre todo a principios de los noventa. La oposición política al Gobierno aumentó, los sindicatos convocaron huelgas generales, se produjo una sucesión de escándalos políticos relacionados con la financiación del partido socialista, aumentaron los casos de corrupción que afectaban a altos cargos de la ejecutiva nacional del mismo y salieron a la luz una serie de crímenes cometidos en la lucha contra el terrorismo de ETA (Wert, 1996). Todo ello coincidió con una crisis económica repentina y grave. La recuperación económica a mediados de los noventa y la victoria electoral de la formación política conservadora del Partido Popular (PP), en 1996, marcaron una desviación respecto de la situación política previa. Entre los años 1996 y 2000, la situación política fue estable, con una notable ausencia de escándalos políticos importantes en comparación con la legislatura anterior y un gabinete estable formado por el PP con el apoyo de la coalición de partidos nacionalistas catalanes —Convergencia i Unió (CiU)— y la coalición de partidos regionalistas canarios —Coalición Canaria (CC)— en el Parlamento.

El crecimiento económico durante este período fue extraordinario (muy por encima de la media de la UE), con una reducción inusitada de los niveles de desempleo. En el año 2000, el PP obtuvo la mayoría absoluta en el Parlamento por primera vez desde el restablecimiento de la democracia en España. Pero la segunda y última legislatura del PP, se vio marcada por un deterioro de la situación política propiciada por decisiones de política interna e internacional que fueron muy contestadas en el país o en determinados territorios del Estado, como el desastre ecológico del *Prestige*, la oposición al Plan Hidrológico Nacional y, sobretodo, la controvertida decisión de unirse y apoyar la guerra de Iraq (Torcal y Rico, 2004).

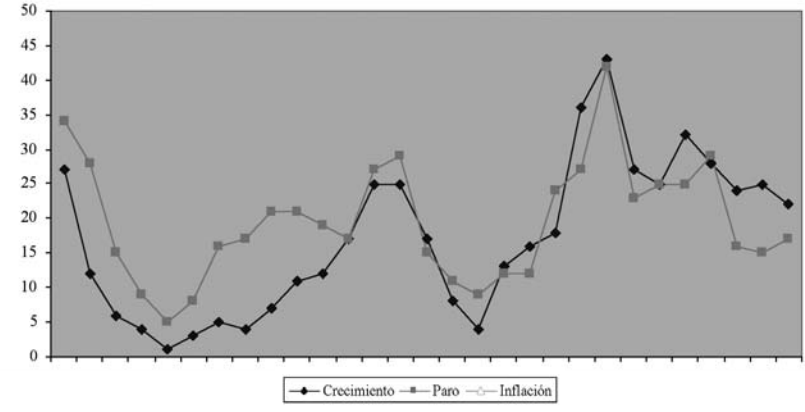
Todo ello propició un deterioro en la valoración de la situación política y económica que se refleja claramente en el gráfico 3. La evaluación reflejada en este gráfico muestra, por tanto, el impacto de esos hechos en la valoración de los españoles de ambas situaciones. El nivel de satisfacción con la situación económica muestra también una correlación con la valoración de la situación política, y ambas son paralelas a las circunstancias variables mencionadas más arriba.

Estas fases de descontento general político y económico coinciden notablemente también con la satisfacción con el funcionamiento de la democracia y muestran que se trata de una actitud claramente relacionada con y derivada de la insatisfacción con el gobierno responsable y su acción de gobierno (Gunther, Montero y Torcal, 2007). En cambio, el apoyo a la democracia parece más estable y se diría que no parece influido por las fluctuaciones en el tiempo de la situación económica y política y sus valoraciones por parte de los ciudadanos.

El gráfico 4 recoge la evolución de tres indicadores actitudinales básicos: satisfacción con el funcionamiento de la democracia, apoyo o legitimidad democrática y un indicador de desafección que más adelante va a comentarse. Como puede verse en este gráfico, el grado de satisfacción con el funcionamiento de la democracia ha evolucionado y fluctuado de acuerdo con las valoraciones de la situación económica y política.[3] Esta evolución confirma que esta actitud se nutre principal-

[3] Para obtener los datos del gráfico 4 se han utilizado preguntas sobre el nivel de satisfacción con el funcionamiento del sistema procedentes de encuestas del cis y del Eurobarómetro («En general, está muy satisfecho, en parte satisfecho, no muy satisfecho o en absoluto satisfecho con el funcionamiento de la democracia en España?», pero para el período entre 1978 y 1983 se preguntó si «la democracia permite solucionar los problemas de los españoles»

Gráfico 3: Condiciones económicas en España, 1978-2007 (datos anuales)



Fuente: para 1976-1986, y del 1999 en adelante, CIS; para 1987-1996, Demoscopia.

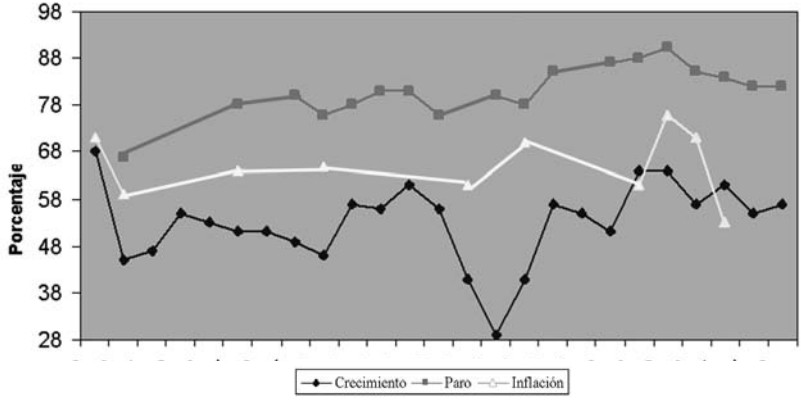
mente de la satisfacción con la situación económica y política y con la labor realizada por las autoridades responsables del Gobierno, e indica, en última instancia, el grado de apoyo al partido que se encuentra en el mismo. De hecho, si se observa bien, deviene en un indicador básico del potencial del cambio electoral que puede producirse y que en determinadas situaciones se ha producido.

Al parecer, a los españoles les resulta fácil conectar sus valoraciones del gobierno en cuestión, con la satisfacción con la situación económica, con la eficacia de la democracia para resolver los problemas, y, por último, con su satisfacción general con el funcionamiento del sistema democrático. Pero, al mismo tiempo, los ciudadanos españoles tampoco parecen tener dificultades para diferenciar todo lo anterior del apoyo que otorgan a la democracia. Como puede verse en ese mismo gráfico 4, con excepción de un aumento repentino e importante a principios de los años ochenta, el apoyo a la democracia se ha caracterizado, desde 1986, por la estabilidad con pequeños aumentos, pese a las opiniones fluctuantes existentes entre estos mismos ciudadanos sobre la situación económica y política, e incluso sobre el mismo grado de satisfacción con el funcionamiento de la democracia. Entre 1985 y 2000, entre un 76% y un 88% de los españoles consideraba que la democracia era el sistema político más adecuado. Este alto porcentaje en torno al 90% ha permanecido prácticamente inalterable desde los años 1996-2000 hasta nuestros días. Además, este apoyo a un sistema democrático apenas está condicionado por las posturas ideológicas o de partido. Por ejemplo, sólo una pequeña parte de los con-

servadores manifiesta su preferencia por las formas de gobierno autoritarias (Torcal, 2007). La legitimidad alternativa a favor del autoritarismo y la lealtad a Franco nunca han supuesto una amenaza para la democracia en España, ni siquiera durante la grave crisis política y los escándalos de corrupción que se produjeron en 1994 y 1995 (Morlino y Montero, 1995) o durante la ola de crispación y contestación política de la última legislatura del gobierno Aznar (Torcal, 2007).

Por tanto, los niveles de apoyo a la democracia se han mantenido en gran medida constantes y no se vieron afectados por las crisis económicas de principios de los años ochenta y noventa, ni los escándalos que acosaron al gobierno socialista en los años que condujeron a su derrota electoral en 1996, ni tampoco por el crecimiento económico notable que reinó durante la primera legislatura bajo el gobierno conservador de Aznar, o su posterior derrota electoral en el 2004. Estas conclusiones ponen de relieve dos puntos fundamentales. En primer lugar, que las actitudes vinculadas con la satisfacción o el funcionamiento del sistema están muy relacionadas con la evaluación de la situación económica y política, todos ellos constituyen buenos indicadores de la valoración de los resultados del gobierno en cuestión y del apoyo otorgado al partido que lo ocupa. En segundo lugar, que el apoyo fundamental a la

Gráfico 4: Satisfacción con el funcionamiento, apoyo a la democracia y desafección política en España, 1978-2006



Fuente: 'Satisfacción con el funcionamiento', Series temporales del Eurobarómetro 1974-1994, Eurobarómetros 43, 48 y 49, (estudios 2218, 2107 y 2450), y DATA (la formulación era algo diferente 'La democracia proporciona solución a los problemas'); legitimidad CIS, y eficacia externa ('Los políticos no se preocupan mucho de lo piensa la gente como yo'), CIS y CIRES.

democracia es relativamente independiente, en términos tanto teóricos como empíricos, del descontento político, es decir, de las percepciones de la ineficacia del sistema y de la insatisfacción que el funcionamiento de la democracia pueda generar.

La desafección política

Sin embargo, y pese a ese apoyo a la democracia, la sociedad española tiene un extendido nivel de desafección política que se ha mostrado muy estable en el tiempo. Como puede verse en el mismo gráfico 4, el porcentaje de españoles que afirman que «los políticos no se preocupan mucho por la gente como yo», un indicador clásico de desafección política, es muy elevado con porcentajes en torno al 70%, y ha sido constante en el período, destaca recientemente un descenso en 2005 que le sitúa en torno al 52%, pero se vuelve a elevar a un 72% en el año 2007. Afirmaciones como «esté quién esté sólo busca sus intereses personales» también muestran el acusado sentido crítico de los españoles con respecto a sus representantes, ya que el porcentaje de ciudadanos que está conforme con esta afirmación ha estado siempre en torno al 70%.[4] [4]Es decir, los españoles se han mostrado de manera estable y continuada muy críticos con los representantes políticos en general. Tampoco las instituciones de representación política presentan un panorama mejor. En una serie temporal de los datos sobre valoración y confianza en las instituciones del Estado, los partidos políticos nunca han superado el suspenso, es decir, por debajo del 5 en una escala de 1 a 10, en ocasiones han llegado a estar en el 4 o muy próximo al 4. Algo muy parecido ocurre con la valoración del Congreso de los Diputados y el Senado (véase al respecto Torcal, 2004; Bonet, Martín y Montero, 2006); y hasta con los sindicatos y las organizaciones empresariales. Sólo las instituciones de orden y unidad del Estado como el Defensor del Pueblo, la Policía, las Fuerzas Armadas y, sobretodo, la Corona, obtienen notas sobradamente por encima del aprobado.[5]

[4] Todos estos datos proceden del Banco de Datos del Centro de Investigaciones Sociológicas.

[5] Estos datos proceden de serie de las encuestas CIRES y de la Base de Datos del CIS.

Este sentimiento subjetivo de ineficacia, cinismo y falta de confianza en el proceso político, los políticos y las instituciones democráticas, conocido como *desafección política,* puede observarse también en otros datos. Debe destacarse, por ejemplo, el bajo porcentaje de españoles que muestran algún interés por la política. Este porcentaje ha permanecido estable, en torno a un 20-22% considera estar muy o bastante interesado en la política (Bonet, Martín y Montero, 2006). Según la serie de datos de la prestigiada Encuesta Social Europea, España es sistemáticamente el país con menos interés en la política de toda Europa, junto con Portugal. Incluso formarnos una opinión política nos parece complicado, ya que en torno a un 40% y un 50%, según datos de esa misma encuesta, considera difícil o muy difícil formarse opciones políticas.

Actitudes hacia sus conciudadanos: confianza social

Finalmente, y para cerrar este rápido perfil actitudinal de los españoles durante estos años, no puede dejar de mencionarse el grado de confianza interpersonal o confianza social que existe entre los españoles. El análisis de esta actitud nos da un baremo aproximado del grado de confianza que nos merecen nuestros conciudadanos en general. Conocer este aspecto es importante, primero porque resulta un claro antecedente del grado de confianza en las instituciones y los políticos en general que ya hemos comentado (Denters, Gabriel y Torcal, 2006), pero, sobretodo, porque en el caso español se ha mantenido comúnmente la idea de que está desconfianza en las instituciones y los representantes es fundamentalmente atribuible al mismo funcionamiento de las mismas y a la propia clase política que ha desilusionado a una pujante e idealista sociedad civil.

Los datos de este indicador de confianza social en España durante estos años, no sólo desmienten la existencia de esta idílica sociedad civil. Como puede verse en la tabla 4, durante todos estos años apenas un tercio de los españoles confía en la gente, uno de los porcentajes más bajos de Europa que ha permanecido estable durante todos estos años. El español es desconfiado y traslada dicha desconfianza del ámbito social y privado al ámbito político. Por ello, estos datos trasladan la cuestión sobre la desafección política a un aspecto previo más amplio: ¿por qué los españoles en general desconfiamos de la sociedad y de nuestros conciudadanos?

¿ES ESTO DETERMINISMO CULTURAL?

No parece que esto sea así. Las causas de esta situación hay que buscarlas en nuestro pasado político y nuestro convulso proceso democratizador de dos siglos de historia. Es cierto que la mayoría de los estudiosos coinciden en observar que desde la década de los sesenta los síntomas de la desafección han ido extendiéndose entre las ciudadanías de las democracias occidentales consolidadas (véase al respecto Pharr y Putnam, 2000). Esa misma sintomatología se manifiesta también en las «nuevas» democracias del sur como España e, incluso, del este de Europa. Sin embargo en las nuevas democracias, no solo hay más desafección, sino que su naturaleza es distinta por cuanto se asocia al efecto de la experiencia autoritaria acumulada (Torcal, 2002; Torcal, 2006). España forma parte de la familia de democracias de la tercera ola y, como tal, no escapa a esta combinación de actitudes en que coexisten, por una parte, una aquiescencia generalizada con el funcionamiento de la democracia y, por otra, una desconfianza patente hacia los políticos y las instituciones representativas. Somos, por tanto, un reflejo de nuestro pasado político convulso en nuestro devenir hacia la democracia de los dos últimos siglos, y de la misma manera, si somos capaces de vivir y educarnos en democracia, puede que nuestras actitudes vayan variando de modo lento, pero creciente. De hecho, y pese al escepticismo reinante, las generaciones de jóvenes socializados durante la transición y bajo la democracia son los que menos desafección muestran. Sólo en una democracia que funcione se aprende a ser demócrata. Por tanto, no estamos presos de nuestro pasado, pero pesa, ¡pesa mucho!

BIBLIOGRAFÍA

BARREIRO, Belén (2002): «La progresiva desmovilización de la izquierda en España: un análisis de la abstención en las elecciones generales de 1986 a 2000», *Revista Española de Ciencia Política* 6, pp. 183-208.

BONET, Eduard; Irene MARTÍN y José Ramón MONTERO (2006): «Las actitudes políticas de los españoles», en José Ramón Montero, Joan Font y Mariano Torcal (eds): *Ciudadanos, asociaciones y participación en España*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 105-132.

Beck, Paul A. (1979): «The electoral cycle and patterns of American politics», *British Journal of Political Science* 9, pp. 129-156.

Denters, Bas; Óscar Gabriel y Mariano Torcal (2006): «Political Confidence in Representative Democracies: Socio-Cultural Vs. Political Explanations», en Jan van Deth, Anders Westholm y José Ramón Montero (eds.): *Citizenship, involvement in European democracies. A comparative Analysis*, London: Routledge, pp. 66-86.

Font, Joan y Araceli Mateos (2007): «La participación electoral», en José Ramón Montero, Ignacio Lago y Mariano Torcal (eds.): *Las Elecciones Generales del 2004*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp.143-167.

Gunther, Richard; José Ramón Montero y Joan Botella (2004): *Democracy in modern Spain*, New Haven: Yale University Press.

Gunther, Richard; José Ramón Montero y Mariano Torcal (2007): «Democracy and Intermediation: Some Attitudinal and Behavioural Dimensions», en Richard P. Gunther, J. R. Montero y Hans-Jürgen Puhle (eds.): *Democracy, intermediation, and voting on four continents*, Oxford: Oxford University Press, pp. 29-74.

Montero, José Ramón (1994): «Sobre las preferencias electorales en España: fragmentación y polarización (1977-1993)», en Pilar del Castillo (ed.): *Comportamiento político y electoral*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 51-124.

Morales, Laura y Fabio la Mota (2006): «El asociacionismo en España», en José Ramón Montero, Joan Font y Mariano Torcal (eds.): *Ciudadanos, asociaciones y participación en España*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 77-104.

Morlino, Leonardo y José Ramón Montero (1995): «Legitimacy and democracy in Southern Europe», en Richard Gunther, P. Nikiforos Diamandouros y Hans-Jürgen Puhle (eds.): *The politics of democratic consolidation. Southern Europe in comparative perspective*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 231-260).

Oñate, Pablo y Francisco Ocaña (2002): «Elecciones de 2000 y sistemas de partidos en España: ¿cuánto cambio electoral?», *Revista de Estudios Políticos* 110, pp. 297-336.

— (2005): «Las elecciones generales de marzo de 2004 y los sistemas de partidos en España: ¿tanto cambio electoral?», *Revista Española de Ciencia Política* 13, pp. 159-182.

— (2007): «Elecciones excepcionales, elecciones de continuidad y sis-

temas de partidos», en José Ramón Montero, Ignacio Lago y Mariano Torcal (eds.): *Las Elecciones Generales del 2004*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 225-242.

PENA, Josep y Mariano TORCAL (2005): «Desafección Institucional», en Mariano Torcal, Laura Morales y Santiago Pérez-Nievas (eds.): *España: Sociedad y política en perspectiva comparada*, Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 83-96.

PHARR, Susan y Robert D. PUTNAM (2000): *Disaffected democracies. What's is troubling the trilateral countries?*, Princeton: Princeton University Press.

SUNDQUIST, James L. (1983): *Dynamics of the party system. Alignment and realignment of political parties in the United States*, Washington D. C.: Brookings Institution.

TORCAL, Mariano (2002): *Political disaffection in new democracies: Spain in comparative perspective*, tesis doctoral, Columbus: Ohio State University.

— (2004): «La confianza en el Parlamento español: tendencias, causas y consecuencias», en Francesc Pau i Vall (ed.): *Ciudadanía y política. X Jornadas de la Asociación Española de Parlamentos*, Madrid: Tecnos, pp. 169-194.

— (2006): «Political disaffection and democratization history in new democracies», en Mariano Torcal y José Ramón Montero (eds.): *Political disaffection in contemporary democracies: social capital, institutions and politics*, London: Routledge, pp. 157-189.

— (2007): «The origins of democratic support in post-Franco Spain: learning to be a democrat under authoritarian rule?», en Nigel Townson (ed.): *Spain transformed. The late Franco dictatorship, 1959-75*, London: Palgrave Macmillan, pp. 195-226.

TORCAL, Mariano y Guillem RICO (2004): «The Spanish general election: in shadow of Al-Qaeda», *Southern European Society and Politics* 9, pp. 107-121.

TORCAL, Mariano, José Ramón MONTERO y Jan TEORELL (2006): «La Participación política en España: modos y niveles en perspectiva comparada», en José Ramón Montero, Joan Font y Mariano Torcal (eds.): *Ciudadanos, asociaciones y participación en España*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 47-75.

WERT, José Ignacio (1996): «Sobre cultura política: legitimidad, desafección y malestar», en Javier Tussell, Emilio Lamo de Espinosa y

Rafael Pardo (eds.): *Entre dos siglos. Reflexiones sobre la democracia española*, Madrid: Alianza, pp. 113-151.

TRANSFORMACIÓN URBANA Y ESPACIO PÚBLICO. DE LA A A LA Z

Xavier Monteys y Maria Rubert

Introducción

Los cambios que se han producido en las ciudades españolas en estos últimos veinticinco años son sencillamente incuantificables. Tal vez esto sea debido a la propia naturaleza de la ciudad de la que sin equivocarnos podríamos decir que es sinónimo de cambio. Estos cambios son a veces mejoras y otras *peoras* (en terminología de R. S. Ferlosio), pero lo extraordinario de la ciudad es que nos atrae a la vez por lo que nos gusta y por lo que no.

Por otro lado hablar de la ciudad y de sus cambios quiere decir hablar de cosas muy diversas, aunque estas líneas pretendan enfocarlo desde el punto de vista de la arquitectura y del urbanismo. Para hablar de estas transformaciones hemos escogido, pues, hacerlo en forma de abecedario, queriendo de este modo expresar, más allá del contenido, la naturaleza heterogénea de estos cambios

A-ADOSADAS

Las viviendas adosadas son un tipo edificatorio que proliferó en España a partir de los años ochenta y que comporta un tejido urbano peculiar formado por barras de viviendas que representan una ciudad muy distinta de la que se forma por manzanas. Se hubieran podido llamar *alineadas*, dejando así entrever la importancia de la calle que las acoge, pero se llaman *adosadas* porque sólo están unidas a las viviendas contiguas. La calle para las adosadas es la vía al garaje y no tiene apenas significado social más allá de los dos vecinos contiguos.

Las adosadas implican nuevos hábitos en el transporte y en el consumo. Tienden a concentrar los desplazamientos y, por tanto, el centro comercial aparece como la prolongación lógica de estas viviendas. A menudo, son proclives a reunir una población de edades y estatus similares. La dificultad para adaptar este tipo de vivienda a las necesidades variables de los moradores fomenta la homogeneidad social. El jardín anejo a la vivienda se convierte en un espacio de alto valor simbólico, garantiza distancias y a la vez favorece el contacto social. La magnitud del fenómeno y el impacto visual de estas áreas en el paisaje se aprecia de manera contundente desde el avión o desde el ferrocarril. Definitivamente, las adosadas transformaron el panorama de la segunda periferia de nuestras ciudades en los años ochenta. Hoy este tipo de urbanización parece comenzar a dar muestras de agotamiento.

B-BARRIO

El barrio ha seguido siendo la forma de dividir las ciudades españolas. En la mayor parte de los casos la Administración municipal, al descentralizarse, les ha otorgado mayor protagonismo. Ahora se ha iniciado una nueva fragmentación de los barrios tradicionales en los que algunos han querido ver un mayor deseo de controlar las decisiones y los votos (*divide et vinces*).

Hay una tendencia a la especialización de los barrios, a las antiguas ciudades dormitorio se les han sumado barrios para ir de copas o para comprar, fuertemente apoyados por la peatonalización. Esta especialización conlleva la saturación de determinados usos y conflictos entre residentes y visitantes, entre distintos grupos, etc. Para controlar ese malestar surgen nuevas ordenanzas de usos y normativas, por ejemplo, las ordenan-

zas que regulan los horarios de bares y locales nocturnos o las que controlan la proliferación de comercios asiáticos o las tiendas de *souvenirs* que han surgido a partir de los primeros conflictos en las calles.

Barriadas era el nombre que se daba a los barrios no centrales a partir de los años de crecimiento masivo de las ciudades. En las barriadas vivían los inmigrantes y era lo opuesto al barrio residencial. Pero en general la construcción de los equipamientos que les faltaban y la pavimentación de las aceras en las últimas décadas han transformado esas desarraigadas barriadas de polígonos en barrios por derecho propio.

En la década de los setenta algunas veces los mismos constructores con los mismos arquitectos construían barriadas y barrios residenciales (en Barcelona por ejemplo, Bellvitge por un lado y el oeste de la Diagonal por otro). Una barriada es o era un conjunto de viviendas y ciertos servicios, relativamente aislada del acceso rápido al centro urbano, pero siempre un lugar con vida en las calles, popular. A diferencia de Francia, donde la construcción sistemática de grandes barrios de alquiler en la *banlieu* comportó todo tipo de experimentos arquitectónicos, aquí, los polígonos fueron menos ambiciosos, de menor tamaño y se insertaron de manera más oportunista en las ciudades. En función de su posición en la ciudad y de su accesibilidad al metro, unos han difuminado sus contornos y otros, ubicados en lugares de mayor aislamiento, siguen todavía como microciudades independientes. El caso mas singular es quizás el de Ciudad Badia, el último polígono construido en España inaugurado en 1975. Se trata de un barrio independiente entre Barbera del Vallés y Cerdanyola, que adopta la forma del mapa de España para el trazado de sus calles. Un barrio que queda precintado en sus contornos por una topografía difícil y por las autopistas; próxima a universidades y a los futuros centros logísticos del Vallés, pero inaccesible. Badia es hoy el municipio más pequeño de España, con una de las mayores densidades de población. El movimiento asociativo y vecinal se organizó alrededor de la Federación de Entidades Culturales de Badia del Vallés y fue la primera federación de ámbito territorial que se constituyó en Cataluña. Badía no es una ciudad, pero tampoco es un barrio porque no esta enlazado con nada.

C- Calle

La calle sigue siendo uno de los pocos elementos que parece claro para todos y, sin embargo, en nuestro país, posee un sinfín de matices.

Tenemos calle, pero también, avenida, bajada, bulevar, calzada, callejón, carrera, cuesta, costanilla, escaleras, pasaje, paseo, rambla, ronda, rúa o travesía.

No hay dos calles iguales. Esto es asombroso en ciudades con las calles de dimensión y sección idéntica, y tal vez sea esto precisamente lo que la hace tan equiparable a la casa. Es muy fácil destrozar el carácter de una calle con demasiados accesorios o eliminando alguno de los usos que le confieren interés. La calle es especialmente sensible a los cambios aparentemente más lejanos a ella. En España, la creación de grandes centros de consumo en la periferia ha transformado el uso y condiciones de las calles en los barrios, al cambiar el tipo de comercio y talleres que tradicionalmente ocupaban las plantas bajas.

Desde la calle accedemos a la ciudad y hacemos uso de ella. Son las calles las que nos permiten movernos y circular. Es en la calle donde la arquitectura se convierten en parte de la ciudad. Una buena calle puede ser recta o torcida, regular o construida por una suma variada de edificios, con intensa actividad o vacía. Los esfuerzos por controlar el excesivo tráfico rodado de las calles no siempre han significado su mejora. Las calles peatonales de muchos centros urbanos tienden a ser iguales y a concentrar los mismos comercios y tristeza, a pesar de las diferencias de sus dimensiones y arquitecturas.

En los últimos años, la calle se ha convertido en un ejercicio de arquitectura en las principales ciudades españolasy se han sometido muchas de ellas a remodelaciones. Han aparecido así calles especializadas (comerciales o peatonales) y se han llevado a cabo toda clase de experimentos motivados por la renovación de algunos servicios, como la recogida neumática de basuras. Basta recordar que han sido estos años en los que hemos visto aparecer las palabras «mobiliario urbano». Podríamos decir, desde un punto de vista puramente arquitectónico, que la calle se ha dibujado y con ello el vado, la papelera, la farola y el banco han dejado de ser anónimos. Dicho de otro modo, ha pasado de ser una obra civil a un proyecto de arquitectura. Lo paradójico es que esto no ha supuesto siempre una mejora y más bien sufren de sobre diseño.

También ha sido notable la aparición de nuevos elementos que han ampliado las posibilidades de uso de la calle. Conviene recordar que los primeros cajeros automáticos aparecen en nuestro país en los ochenta. Las calles se han dotado de marquesinas para las paradas de autobús —con su correspondiente publicidad—, nuevas cabinas de teléfono e in-

cluso relojes, termómetros y «pirulís» que han aumentado la capacidad de información en las calles.

La calle es un gran servicio, en muchas ciudades se han popularizado negocios, mayoritariamente de hostelería (comenzaron las cadenas baratas de pintura y decoración) que han suprimido las puertas y son directamente una prolongación de la calle (algunos de ellos usan el mismo pavimento dentro del local que en la acera). La calle es un negocio. Con la popularización del turismo los negocios florecientes son los bares y sus terrazas. En un inicio las terrazas contaban con la simpatía de representar un sitio agradable donde sentarse al sol, hoy son odiosas, omnipresentes e iguales unas a otras. Han usurpado la calle a los ciudadanos de a pie, son espacios robados que se han blindado tras parapetos de tiestos baratos, sombrillas idénticas, luces, pizarras *paella-d'or* y carritos *office*. Por la noche algunas calles se han visto agraciadas con *el botellón*, un fenómeno callejero alternativo a las terrazas, protagonizado por nuestros jóvenes de los que nunca dejaremos de aprender.

Algunas de las novedades que se han dejado sentir en nuestras calles tienen su origen, no en el diseño arquitectónico o urbanístico, sino en las costumbres de los ciudadanos. Ésa es precisamente una de sus grandezas. Cuando hablamos de su vitalidad es precisamente para denotar su capacidad de hacer visible la vida en ese escenario cotidiano. Una de éstas ha sido en los últimos años la ascensión imparable de la bicicleta. Lo que primero fue un tímido desembarco de las bicicletas denominadas *mountain bike* y que provenían directamente de la práctica deportiva, ha desembocado en una presencia notable de bicicletas cada vez más adaptadas al medio urbano. Las calles se dotaron de carriles bici, que no ha parado de ganar kilómetros años tras año, y de elementos para estacionarlas. Últimamente, algunas ciudades como Barcelona o Zaragoza, se han dotado de un servicio municipal de alquiler mediante dispensadores automatizados. Hoy la bicicleta es, en algunas ciudades, un medio de transporte más, aunque sea minoritario.

La telefonía móvil ha tenido también un impacto en la ciudad. No tanto por la aparición de antenas en los terrados o por estar tras la lenta desaparición de las cabinas de teléfono como servicio público, sino por cuanto supone la alteración de nuestros hábitos, muchos de los cuales son visibles en la ciudad. Nos hemos acostumbrado rápidamente a ver gente hablando sola en la calle. Es ya parte del paisaje urbano. Si William Hogart pintara hoy escenas costumbristas, debería recoger el gesto

del transeúnte con la mano llevada a la oreja. Un gesto corriente que realizan miles de ciudadanos cada día en las calles de nuestras ciudades. La telefonía móvil, aunque resulte una obviedad, representa gente que anda y habla. Las calles y el tránsito de nuestras ciudades se han visto afectados por este fenómeno nuevo que ha sido asimilado rápidamente por todos. El teléfono ha pasado en muy pocos años de pertenecer a la casa o la oficina a pertenecer a la escena urbana, a la calle.

D-DENSIDAD

La densidad de población se mide en habitantes por kilómetros cuadrados (km²) (también puede medirse por hectáreas). Puede ser un indicador engañoso porque experimenta grandes variaciones en función de la dimensión del área considerada y de las áreas vacantes y zonas verdes que se incluyan en el cociente. Detectamos que a partir de 10.000 habitantes/km^2 se dan condiciones de proximidad y a partir de los 30.000 habitantes/km^2, situaciones de continuidad urbana. En las últimas décadas las ciudades españolas han reducido la densidad tanto en el centro como en los barrios de reciente creación. Son una excepción los proyectos de reforma de áreas centrales donde se justifica la densificación como mecanismo para fomentar una mayor complejidad. Casi siempre el aumento de densidad va acompañado de una *limpieza* del tejido urbano existente y edificios en altura.

En la actualidad, existe el acuerdo unánime de que la ciudad debe ser «densa y compacta» y «sostenible». El desarrollo sostenible que se propone en la Agenda 21 que se adopta en Río de Janeiro en 1992 y la posterior carta de Alborg de 1994 «para ciudades y pueblos europeos hacia la sostenibilidad», está hoy en la agenda de todos las corporaciones locales. Se trata de apostar por una ciudad plurifuncional y compleja, donde el transporte público compita con ventaja con el privado, con que posea unos servicios más compartidos y próximos, mezclando la residencia con el trabajo y los servicios; por lo tanto, compacta. Una ciudad que consuma menos recursos y que propicie el contacto social. Parece de sentido común. Sin embargo, ha sido precisamente en estas últimas décadas cuando las ciudades han crecido en forma de urbanizaciones generalmente monofuncionales, de forma mas dispersa y ocupando más suelo. Algunos municipios empiezan a comprobar directamente los cos-

tes de mantenimiento y reconversión de esas áreas. Tal vez éste va a ser uno de los temas de trabajo de las ciudades españolas para los próximos años.

E-Equipamiento

Durante décadas asociamos la palabra equipamiento a lo que faltaba en los nuevos barrios: escuelas que no se habían construido, centros sanitarios en precarios barracones, centros cívicos, bibliotecas, etc.; servicios básicos que se construyeron a partir de los años ochenta.

En los últimos tiempos, han hecho su aparición los llamados *equipamientos estrella* que aspiran a atraer público y dinero. Estos equipamientos a menudo no se han creado para el uso de los ciudadanos que viven próximos a ellos ni responden a una necesidad previa. Su construcción ha sido el resultado de una suma de decisiones políticas encaminadas a dar sentido y a atraer a gentes, turistas, negocios y demás a la ciudad. Se trata de nuevas construcciones que permiten lucir en el firmamento de las ciudades. Esa idea de equipamiento como imán reclamo es nueva. Algunas ciudades han conseguido remontar crisis, rellenar sus hoteles y las páginas de las revistas gracias a esos edificios que han sido utilizados sistemáticamente como telón de fondo de anuncios para automóviles y moda.

El edificio sede del MACBA, en Barcelona, inauguró ese tipo de proyecto. La decisión de su ubicación, su tamaño y el encargo al arquitecto fueron previos a las decisiones sobre sus colecciones o su dirección. Sin embargo, en el caso del MACBA la cohabitación con otros edificios de equipamiento menos estrella ha conseguido que el edificio haya ido apagándose y disolviéndose entre las arquitecturas varias vecinas. El espacio público que se extiende por sus laterales ha construido una buena plaza, un espacio vivo y atractivo utilizado por un público variado y multicolor.

Pasaron los años en que las ciudades restauraban edificios y los adaptaban para mostrar sus colecciones locales. Soluciones tan opuestas en su ambición urbana y en su carácter como el Museo de Arte Abstracto de Cuenca o el Museo Dalí en Figueres son definitivamente ejemplares de otra época. La idea de equipamiento estrella la asociamos hoy a un edificio desproporcionadamente grande y con un uso irregular. A menu-

do, han quedado medio vacíos durante años, porque no se sabía lo que iban a mostrar o qué programa cultural iban a desplegar. Han construido equipamientos estrella todas las ciudades. Se trata de edificios en los que prevalece el aspecto exterior a su uso. A menudo, eso implica que la forma del edificio aspira, por encima de otras consideraciones, al contraste con el entorno. Arquitectónicamente tratan de no tener referencias y a idearse como algo fabulosamente distinto y novedoso, cosa que no siempre consiguen. Puede ser que se inserten en la trama urbana buscando la rotundidad y simbolismo de una montaña o de un faro en el horizonte, que busquen el efecto chispeante de un géiser, la elegancia de un vestido de novia, etc. Una nueva generación de estas edificaciones es la construcción de recintos enteros, o las llamadas ciudades: de las Artes y de las Ciencias en Valencia o de la Cultura en Galicia. Esos mega-equipamientos tienen, a veces, el contrapunto en edificios culturales que funcionan por sus contenidos como el IVAM también en Valencia.

F-FORUM 2004

Forum 2004. Sin motivo aparente [1]

El conjunto del Forum, frente al mar, parece una versión definitiva de lo que Heron City fue: un pequeño ensayo junto a la Meridiana. Su origen debe buscarse en el centro comercial. Ése es su referente y su modelo formal. El centro comercial exhibe sin pudor una mezcla obscena de todo. Una diversidad formal conseguida mediante tópicos visuales. El centro comercial ha conseguido reunir de forma estable y con aire acondicionado lo que se solía ver en las zonas lúdicas de las ferias de muestras. Ése es el modelo de la arquitectura del Forum.

Por mucho que se quiera ver una faceta positiva en el centro comercial, lo único que atrae es la actividad que de forma regular se da en la ciudad. El centro comercial reúne una caricatura de todo lo que puede encontrarse en la ciudad y lo instala sobre varias plantas de aparcamiento. Con ello seca la actividad de la urbe. La ciudad con centros comerciales es a largo plazo una metrópoli cuyas calles sólo sirven para

[1] Éste es el título del artículo del colectivo de arquitectos Pilar Prim publicado por La veu del Carrer, n.º 84 Dossier Fòrum 2004, pp. 16-17. Revista de la FAVB en 2004 y que reproducimos íntegramente.

circular en coches presurizados, un núcleo urbano en el que las calles se van volviendo «poco seguras». El centro comercial es la muerte de la ciudad.

Del conjunto del Forum puede decirse lo mismo. Sus edificios concentran innecesariamente toda la falsa creatividad de la que son capaces un puñado de arquitectos. El fracaso de lugares como el Forum sería que a todos los arquitectos se les hubiera ocurrido hacer los edificios iguales, como si en una fiesta de disfraces todos acudieran con el mismo. Desgraciadamente, eso no ocurre nunca. Su lógica es la de la máxima originalidad. Así, habrá edificios triangulares, cúbicos o simplemente abollados, altos o muy bajos, torcidos o derechos, brillantes o rugosos. Se construyen para satisfacer un instinto infantil: el de la novedad. El instinto del que se «aburre».

Este afán por la novedad y por el consumo bulímico de formas es insaciable. Hace diez años la Villa Olímpica exhibía una variedad formal frívola en el contexto del Ensanche Cerdá. Para hacer «divertida» aquella parte de la ciudad se llenó de excepciones y edificios singulares, edificios-puente sobre las calles, manzanas abiertas, manzanas atravesadas, manzanas circulares y manzanas partidas. Ahora, precisamente por esa bulimia formal, la Villa Olímpica, al lado del Forum, no parece tan mala. Esperemos que un próximo evento dentro de diez o doce años haga menos malo el Forum.

La banalidad formal y el poco rigor de las formas que componen el nuevo espacio del Forum son la máxima expresión del repertorio barcelonés al uso y contrastan con el orden y el rigor de los edificios del barrio de la Mina o la próxima Central Térmica del Besós. El calificativo que más lo define es el que los propios promotores utilizan habitualmente al hablar del Forum: *espectacular*. En cualquier caso, la crítica arquitectónica que no resiste el Forum es la de su utilidad. Sigue careciendo de programa ni de justificación que no sea la pura especulación. Nos viene a la cabeza una conocida frase del arquitecto Alejandro de la Sota, fallecido hace unos años: «La arquitectura o es culta o es popular, lo demás es un negocio».

Los edificios, uno a uno, responden a este esquema, pero algunos son notoriamente peores, incomprensibles y, además, no ayudan a lo poco aprovechable del conjunto. Otros sencillamente no están en su sitio. La pérgola fotovoltaica, por ejemplo, la veríamos mejor si formara parte del conjunto de la Térmica y la Incineradora, como un elemento de la

escala de las infraestructuras energéticas de aquella parte de la ciudad. Nos lleva a pensar, estos días, en qué ocurriría si los alcaldes en lugar de fotografiarse junto a ella, se fotografiaran junto a los gigantescos muros de la Térmica. Esta arquitectura debería servir para ver con otros ojos la Térmica, por un razonamiento que podríamos expresar así: «si la Pérgola Fotovoltaica está bien, la Térmica está mucho mejor». Si la Pérgola pudiera nos gustaría que echara a andar y que se fuera con la Térmica para siempre y abandonara a la familia Adams que la acoge ahora.

El Centro de Convenciones probablemente sobrevivirá al conjunto, y por su posición está más anclado en la ciudad que el resto, su propia geometría lo atestigua. Su descomunal tamaño hace en realidad, por simple masa, que todo lo demás orbite a su alrededor. Pero su mérito debería ser algo más que simplemente ser el más grande o el que tenga la sala sin apoyos de mayor luz. Resulta significativo que los edificios menos interesantes estén en el centro del huracán, mientras aquellos que se encuentran en los bordes, tal vez por el compromiso con la trama existente puedan verse con mejores ojos.

El peor, sin duda, es el edificio del Forum y, probablemente, el menos afortunado que los arquitectos suizos Herzog & De Meuron han construido hasta ahora. El edificio arranca de una difícil explicación sobre su origen, ya que no se parece al que ganó el concurso. El triángulo, una forma que tiene toda la lógica en una instalación militar, carece de sentido en un edificio de reunión, su forma no obedece a ninguna razón en ese contexto. Su construcción tampoco guarda la profunda trabazón que debe existir entre la construcción y el aspecto de los edificios. Tan sólo está edificado como se pudo, su aspecto final nada tiene que ver con la técnica empleada. Su acabado final —rodeado de tanto misterio en la fase de proyecto— no hace más que aumentar la sensación de decepción. Mientras, se ha comentado que Antoni Tapies hiciera algo en ese edificio, pensamos que lo mejor que hubiera podido hacer era forrar todas las fachadas. Las fachadas actuales son como las de cualquier discoteca de la periferia de la ciudad. Es, sin duda, no sólo el menos logrado de los edificios del Forum, sino probablemente de la ciudad entera. Sólo hace gala de una cosa: de encajar adecuadamente en el circo arquitectónico que representa el Forum y que encarna el papel principal y más patético sobre la pista, el de la mujer barbuda.

Todo este circo no es casual. Tiene un sentido. Responde a un mecanismo conocido. Se trata de generar un nuevo centro de la ciudad. El

más moderno. Ese centro se aleja lo suficiente de los límites actuales de la ciudad para permitir que los terrenos colocados entre uno y otro límite adquieran unas plusvalías suficientes para que, además de financiar la operación, generen pingües beneficios tanto al Ayuntamiento de Barcelona como a las empresas que han colaborado en la operación. Ése es el verdadero motivo del Forum 2004. Barcelona *Meeting point* sí, pero cultura no.

G-Guggenheim

Un fenómeno. Eso es lo que ha sido la construcción de este museo en Bilbao que abrió sus puertas en 1997. El Guggenheim inaugura un proceso de transformación que ha sido imitado a distinta escala por numerosas ciudades. No se trata del impacto que la cultura pueda ofrecer, sino, sobretodo, del impacto de su estuche. Y en la esperanza de que la construcción de nuevos estuches urbanos puedan significar el éxito y empuje de la ciudad, andan ocupados muchos municipios. El Guggenheim ha representado, desde el punto de vista mediático, la irrupción de lo que se conoce por arquitectos de prestigio, un término acuñado por la prensa que tanto ha contribuido a este fenómeno. Como ocurre en muchos casos el Guggenheim no fue el primero de estos edificios de equipamientos de lujo diseñados por arquitectos internacionales, pero fue el que mejor representó este fenómeno. Tal vez contribuyó a ello el hecho de que no estaba arropado por un acontecimiento de mayor envergadura, como una exposición universal o unos juegos olímpicos. El hecho de estar solo le confirió un cierto carácter heroico. Un edificio solo ha beneficiado a la ciudad, lo que en otras lo han hecho unos juegos olímpicos, claro está que en el caso de Bilbao se sumaba el Metro, un metro de lujo diseñado por sir Norman Foster y construido entre 1990 y 1995.

El ejemplo de Bilbao resulta de interés precisamente por el tándem que forman ambas construcciones. La de superficie y la subterránea, la del recorrido o el paseo ocioso y la del tránsito, la del transporte, la que invita a mirar y la que no. El parecido que acaban guardando el edificio del museo y el conjunto de estaciones, basado en el empleo de técnica de montaje y soldadura de aspecto metálico y brillante, es lo mejor de este tándem. Precisamente, aun en lo variado de estas construcciones se reconoce un parecido, una similitud de la que sale ganando la ciudad.

Al contrario de lo que ha ocurrido en Barcelona, en la que las distintas obras de la galaxia mediática parecen haber sido convocados a un baile de disfraces en el que ni siquiera había un tema.

El fenómeno del Guggenheim, pues, puede extenderse al acierto de la construcción y encargo del Metro. Combinando así la utilidad indiscutible de uno con el capricho del otro. Pagamos en ambos para entrar, pero en uno el billete de precio ajustado nos abre la posibilidad de un servicio y en el otro un disfrute. Bilbao inaugura, a través de este edificio, una tendencia que otros países han seguido, la de la franquicia de los grandes museos. En España, este edificio debe verse como el responsable de Caixa Forum de Madrid, el Museo del Flamenco de Jerez, el Domus de La Coruña, La Ciutat de les Arts i de les Ciencies de Valencia y tantos otros, que tratan a su manera de emular el éxito de aquél.

H-HOGAR/HIPOTECA

En el transcurso de los últimos años han ido en aumento las reivindicaciones de los jóvenes para acceder a una vivienda. A consecuencia de ello, las distintas administraciones responsables han ido promoviendo apartamentos de dimensiones reducidas para paliar esta situación a la que también han incorporado a las personas mayores, igualmente afectadas por la escasez de viviendas a precios asequibles. Esto ha provocado que en algunas comunidades como en Cataluña las viviendas promovidas por la Administración en los últimos años se hayan decantado mayoritariamente por viviendas pequeñas.

El acceso generalizado a una hipoteca para la compra de una casa es uno de los fenómenos recientes que más han incidido en el mercado inmobiliario. El gran cambio en los hogares españoles ha sido, sin lugar a dudas, su cantidad (evidentemente si consideramos toda vivienda un hogar, algo que no siempre es así). Pero el número de viviendas construidas en España en estos años es simplemente brutal. Sólo en 2004 España construyó un número de viviendas mayor que en Alemania, Francia e Italia juntas: lo que supuso el 21% del parque de viviendas en nuestro país. Desde el punto de vista de los cambios los hogares en España varían poco, como no podía ser de otro modo. Paradójicamente, este aumento espectacular del parque residencial no ha ido acompañado

de un abaratamiento de la vivienda, sino todo lo contrario. Los promotores inmobiliarios han obtenido beneficios algunas veces sencillamente obscenos. La crisis actual tiene ahora la palabra.

I-Inmigración

Éste es, sin duda, un fenómeno característico de estos años y cuyo impacto se ha sentido en muchos ámbitos, pero de manera especial en las ciudades. De hecho, la población en España ha crecido básicamente gracias a la inmigración y, actualmente, la cifra oficial ronda los seis millones. Las condiciones de llegada de los inmigrantes a las ciudades ha originado la aparición de barrios en los que se instalan inmigrantes de un solo país. Éste es el caso del llamado Chinatown de Santa Coloma de Gramenet.

La ciudad poco a poco va recogiendo estos flujos que se expresan de distintas formas. La calle a través de los comercios va dejando sentir esa huella. Los locutorios, las tiendas de comestibles, las barberías, todos ellos expresan a través de los rótulos y los escaparates esa condición de puertas a realidades que hasta hace poco eran casi desconocidas para los nativos. Uno de los mayores problemas para estos colectivos es tal vez la vivienda, el acceso a ésta y sus condiciones. El hacinamiento y la sobre ocupación, una palabra que ha saltado a los periódicos hace unos pocos años, ha dado lugar a los llamados «pisos patera» y que más recientemente distintas leyes que regulan el acceso a la vivienda tratan de paliar. Tal vez en las precarias condiciones de las viviendas y en la concentración por barrios según la procedencia, se encuentren parte de las explicaciones al fenómeno del uso del espacio público por parte de los colectivos de inmigrantes. Algunos de éstos, parques o plazas, se llenan en ocasiones de estos colectivos que se reúnen en su tiempo libre. Lo mismo ocurre en algunas calles, que a falta de lugares de reunión o de culto, se transforman en improvisadas mezquitas en determinadas fiestas.

J-Juegos Olímpicos

Nadie duda que estos eventos transforman más las ciudades que los deportes que en ellos se dan cita. En España, han supuesto poner en evidencia las limitaciones que algunas ciudades tenían en materia de in-

fraestructuras y eso mismo ha hecho mayor aún el deseo de acoger este tipo de acontecimientos. El caso de Barcelona en 1992, la candidatura de Madrid para los juegos de 2012 o incluso la reciente Copa América de Valencia, son un ejemplo.

Los juegos olímpicos, como también las exposiciones universales —hemos podido ver recientemente dos en España situadas simétricamente en el cambio de siglo: la Expo de Sevilla de 1992 y la de Zaragoza 2008— son poderosos motores de transformación. Permiten emprender proyectos de una ambición tal que exige la implicación de la ciudad entera. Muchas veces se proponen como la única forma de acometer al mismo tiempo una conquista de espacio para la ciudad y la construcción de infraestructuras inimaginables en condiciones normales. Actualmente, ya nadie duda que el protagonista de unos juegos olímpicos, no es el deporte, es la ciudad que los acoge. Ésa es la que se lleva el oro, la plata o el bronce.

K- IKEA

Puede que los hogares españoles no hayan cambiado en algunas cosas tanto como lo han hecho influidos por estos almacenes de equipamiento para el hogar. Ikea ha convertido lo doméstico en algo práctico, fácil y sin prejuicios y, en cierto modo, en un juego. Sus almacenes se han establecido junto a grandes ciudades, en las periferias de éstas y próximos a grandes vías de comunicación: Madrid este, Alcorcón, Baracaldo, Badalona, Hospitalet, Málaga, Asturias, Murcia, San Sebastián de los Reyes, Zaragoza. Probablemente, ha propiciado el conjunto de cambios más importante que se ha realizado en los hogares españoles pensando en todo tipo de usuarios. Sólo como muestra basta ver la manera en la que se piensa en los niños, teniendo en cuenta su seguridad y su tamaño.

En un principio, su establecimiento, en los primeros años noventa, vino de la mano de franquicias que se ubicaron en lugares con un peso importante de apartamentos de vacaciones, como Mallorca o Canarias, pero no tardaron en extenderse por la Península. Ikea representa a un usuario que monta sus muebles y que se atreve a montar también su cocina o incluso partes del baño. Los catálogos de esta marca, de los que se distribuyen gratuitamente cientos de miles, son en sí mismos manuales domésticos que han convertido el montaje una casa en algo fácil y la decoración en algo democrático. Ikea ha inculcado un sentido práctico y

limpio en nuestros hogares que no han conseguido (la verdad es que no se lo habían propuesto seriamente) las docenas de revistas de decoración cursis que circulan en nuestro país. Atrás quedan los dormitorios conyugales con cabezales anacrónicos y mesillas de noche simétricas, los muebles con aspecto de confesionario y en general la estética del *mueble de estilo*. Ikea, aunque de manera tardía, representa el hogar actual que ya no está formado exclusivamente por una familia tradicional. Ahora sólo hace falta que el diseño de las viviendas y, sobre todo, la actitud de los agentes que las promueven, comiencen a tener en cuenta el ideario de Ikea.

L-*Low cost*

Tras este fenómeno se encuentra un aumento espectacular de los vuelos en nuestro país en los últimos veinte años. Han aumentado el uso de nuestros aeropuertos y, evidentemente, el uso del espacio aéreo que ha ampliado su horario. Volar a horas intempestivas es más económico. El fenómeno no incumbe por supuesto sólo a España y podemos considerarlo de pleno como un ejemplo de lo que ha supuesto la globalización. España actualmente es el segundo país europeo con más vuelos de bajo coste.

También está detrás de la aparición de nuevos aeropuertos o de la repentina actividad de algunos que hasta ahora parecían dormidos. Los vuelos baratos han aportado el público necesario para acudir como espectadores de la transformación de las ciudades. No se visitan tanto los monumentos como la ciudad que ha acabado un proceso de reformas y transformaciones. A este fenómeno han contribuido definitivamente los intercambios Erasmus, mucho más importantes para las ciudades que para los estudios y las universidades.

Pero todo ello no logra disipar la idea de que el coste medioambiental de estos desplazamientos no es precisamente barato. La contaminación atmosférica producida por un avión equivale a la de 500 automóviles. Con estas cifras tal vez el verdadero *low cost* sea el tren, aunque no sea tan veloz.

LL-Llorar

Para ponerse a llorar, es la construcción de la gran ciudad lineal costera del levante español. Parafraseando la canción de Raimón, referida a

la manera de llover característica del levante y que ha producido desgracias como la de la presa de Tous: «*Aquest pais no sap ploure*», podríamos decir: «*Aquest país no sap crèixer*».

M-METRO

Las grandes ciudades han construido transporte guiado en los últimos años. La expansión de la red de metro, su implantación o la instalación de tranvías se ha realizado en España de manera menos sistemática y regulada que en Francia, donde el metro no para de crecer en la *banlieu* de París, o el tranvía en poblaciones menores como Burdeos o Montpellier. Aquí hay poca tradición de planeamiento y se ha ejecutado de manera más intuitiva; es por ello que las ciudades donde el transporte público es mejor no son necesariamente las de mayor tamaño.

Bilbao es la ciudad española con menos población que ha instalado un metro aprovechando el viejo ferrocarril de vía estrecha que servía a la ría. Las estaciones hacen visible un cambio estructural en el uso y funcionamiento de la ciudad donde se han consolidado nuevos puntos de actividad. Pero, sin duda, el caso de estudio más interesante en España es Madrid que dispone de mas de 300 estaciones y más de 280 km de trazado. Esta extensa red coloca el Metro de Madrid en el sexto lugar en el rango de ciudades del mundo. Pero lo más espectacular es el corto período de tiempo en el que Madrid ha alcanzado esta expansión, con un crecimiento en las últimas décadas comparable al de ciudades asiáticas como Seúl o Beijing. Fue una decisión política. No hay duda de que esta oferta de transporte rápido va a significar una profunda transformación urbana en la localización de actividades y también en la configuración de los variados barrios de viviendas que se han construido recientemente más allá de los territorios llanos de la M-30.

Otras ciudades menores han construido metro o instalado fórmulas variadas de transporte guiado. Valencia que aprovecha *el trenet*, Sevilla que desatasca un viejo proyecto de los ochenta, Alicante o Málaga, próximamente. De algún modo, hay una relación directamente proporcional entre las que construyen estadios y universidades con aparcamientos o aquellas que proyectan líneas y estaciones. Tener metro cerca de casa significa vivir en la ciudad y disponer de metro debería ser condición *sine qua non* para instalar actividades y servicios.

N-¡Nuevo!

¡Nuevo! Este indudable reclamo publicitario que se asocia a una gran variedad de productos, desde los automóviles hasta los detergentes pasando por los refrescos y chucherías de nuevo sabor, tienen escaso sentido en el campo del urbanismo, de la ciudad. Obviamente, las ciudades crecen y abren calles y también plazas que ayer no existían. Nuevo es algo que sustituye a lo viejo. Es eso lo que precisamente no funciona igual en la ciudad. Podemos cambiar el pavimento, las farolas, los semáforos o, incluso, algunos edificios. Pero la idea de una calle ¡nueva! es estúpida. Ése es precisamente el aspecto más apasionante de la ciudad. Todos hemos visto, en reportajes o en el cine, ciudades arrasadas, bombardeadas hasta casi resultar irreconocibles, pero vuelven a levantarse sobre sus mismas trazas. Aun a pesar de la destrucción vuelven a limpiarse y hacer transitables sus calles, pueden cambiar su aspecto, pero la calle no cambia. Cambiamos a veces los nombres, pero pueden transcurrir generaciones hasta que el antiguo nombre deje de tener sentido. Definitivamente, si a alguna cosa le sienta mal lo nuevo es a la calle.

El gusto por lo nuevo es un mal nacional. Éste ha borrado muchas cosas de las ciudades. No siempre las decisiones están en manos de quienes aprecian lo usado. Deberíamos aprender de otros países en los que lo usado tiene mayor valor que lo nuevo. Este absoluto desprecio por lo que existe hace que nuestras calles se transformen radicalmente año tras año al reformarse por entero los negocios y las tiendas, sobretodo en las calles de mayor éxito comercial. El paseo de Gràcia de Barcelona es un ejemplo de esto y en el que es difícil encontrar ya alguna tienda con más de cincuenta años. La pátina no tiene precio, pero la mayor parte de los comerciantes de nuestro país no lo sabe y cuenta, además, con el beneplácito de la administración local.

Ñ-Ñoño

Lo ñoño, es algo soso e inconsistente. Aplicado a la ciudad podrían ser los diseños de algunos elementos de mobiliario urbano (soportes publicitarios y wc) de estilo romántico construidos en plástico que aparecieron a finales de los ochenta en España en algunas ciudades. Una interpretación de la ciudad ciertamente trasnochada. Resultan por lo demás

la confirmación del poco sentido de la conservación**.** Reponemos lo que otorgaba un carácter a nuestras calles, como lo kioscos, por su caricatura en plástico.

O-OCIO

En los últimos años el ocio en España ha experimentado un cambio radical que está ligado a diversos factores. Influyen en este cambio la cada vez mayor globalización del entretenimiento: el estreno de películas simultáneamente en diversas ciudades del mundo, o la edición de novelas *best-sellers* son un exponente de esto. También ha influido el volumen de negocio que hay detrás del ocio y, por supuesto, el mayor tiempo libre, los horarios flexibles, la incorporación masiva de niños y adolescentes al consumo, etc.

En las ciudades, estos cambios en el ocio se han dejado sentir de muchas formas. Uno de éstos han sido probablemente las salas de cine, que han pasado en estos años a encogerse considerablemente y a concentrarse formando grupos de salas que popularmente se conocen como multicines. Un repaso a las carteleras de la prensa deja gráficamente ver esta concentración al encontrarnos en letra impresa un menor número de salas y en cambio un mayor número de películas por cine. Esto ha supuesto la asimilación de las salas a los centros comerciales y la proliferación a su alrededor de bares y cafeterías inspirados en el modelo de la antigua feria. Con estos cambios la ciudad ha salido perdiendo al agruparse la actividad en pocos puntos y creando distorsiones en el transporte. Hemos importado el modelo de ocio de las urbanizaciones dispersas norteamericanas a nuestras ciudades.

También las guías turísticas contribuyen a reflejar estos cambios al escribir en ellas explícitamente «zona de ocio», dejando claro de este modo una imparable especialización comercial de la ciudad. Por dar un dato que permita enjuiciar este fenómeno basta pensar que es imposible vivir en una zona de ocio porque sencillamente no se puede dormir.

Pero uno de los fenómenos ligados al ocio estos últimos años han sido con seguridad los parques temáticos: Port Aventura, Terra Mítica, Warner Bros Park en Madrid. Estos complejos, primero bajo el pretexto del entretenimiento de los más jóvenes, han supuesto la concentración de auténticas ciudades del ocio en distintos puntos de la geografía que

originan miles de desplazamientos en automóvil o en avión, en algunos casos. Al haber sido promovidos por grandes empresas multimedia norteamericanas, ligadas en su origen a estudios cinematográficos, han inventado ciudades de fantasía en las que puede encontrarse una réplica de los escenarios empleados en sus películas. Así, una visita a estas ciudades es un paseo por los escenarios de cientos de películas en los que no solo se imita el espacio sino la acción mediante la participación implícita del público conducida por empleados disfrazados de dibujos animados.

Estas ciudades tienen su base en el que todo lo que ocurre en ellas es excitante y no aburrido, no son cotidianas como las nuestras. Su poder de ensoñación y de influir en grandes capas de la sociedad se ha comenzado a traducir en que en las ciudades reales se empieza a ver la influencia de estas ciudades de fantasía. La última versión de estos parques temáticos es Marina d'Or, Ciudad de Vacaciones, que es una ciudad entera realizada con el criterio de un parque temático y a la que podemos augurar un gran éxito cuando la generación que ha educado sus gustos en materia de ocio en los parques temáticos llegue por fin a la edad de su jubilación.

P-Plaza

¡No hay ciudad sin plaza! Las plazas son, a menudo, los espacios más complejos y elaborados de las ciudades. En España, las mejores son todavía las que se construyeron para fiestas, para los toros o los mercados. Las plazas necesitan un perímetro, un cierto límite a la actividad que pueda desplegarse, de lo contrario son un campo y, por tanto, no son ciudad.

Sin duda alguna son uno de los lugares que más han acusado los cambios de nuestras ciudades en estos últimos veinticinco años, produciéndose en ellas distintos proyectos de reforma. El inicio de estas transformaciones, en los primeros años ochenta, dio lugar al término *plazas duras*. Este término se refería a su aspecto que, de manera simplificada, parecía más depender de los accesorios de carácter arquitectónico que de la jardinería. Ante la contingencia de tener que realizar muchas de ellas en poco tiempo, se recurrió a la arquitectura para dotarlas de contenido, por decirlo de alguna manera. Esto era debido a la prisa por hacer

visibles los cambios en los espacios públicos (las anheladas «zonas verdes» por las reivindicaciones populares en las ciudades). Estos cambios, pero sobretodo su premura, se expresan mal con árboles y plantas, que no entienden de novedades, ni de cambios, ni de prisas. Las plazas duras sustituyeron a éstos por edículos, bancos, papeleras y farolas de fantasía, que no siempre resultaron comprendidas y algunas veces tuvieron una corta vida.

Las plazas trataron de ganar espacio para el ciudadano en detrimento de los coches, se peatonalizaron y se transformaron, en cierto sentido, en motores de los cambios emprendidos por los diversos barrios de nuestras ciudades. En ellas también se dio por vez primera una batalla de símbolos, tratando de idear una nueva monumentalidad democrática que no fuera intimidatoria. En esta fiebre antiautoritaria de los años ochenta los pedestales fueron sustituidos por gradas y pérgolas de materiales que antes no habían estado nunca allí. Hoy la mayor parte de aquellas plazas han sido refrendadas por un uso desbordante.

Q-Quirúrgico

Operaciones de cirugía de distinta profundidad y ambición se han realizado en numerosos cascos antiguos. Se trataba de adaptarlos a las nuevas circunstancias y de evitar su decadencia. En algún caso han favorecido su revitalización, en otros, simplemente, la expulsión de los residentes. La gentrificacion de los barrios viejos ha sido precedida por contundentes intervenciones de renovación urbana. En general, se ha tratado de rebajar la densidad mediante vaciados y extracciones de partes, de órganos. Si eso era necesario en las áreas hiperdensas, ¿qué tipo de cirugía necesitan las deprimidas áreas de poca densidad y definición de la periferia?

R-Rotondas

Al mismo tiempo que ha crecido el tamaño de las gasolineras, los centros comerciales y las naves industriales en los perímetros de las ciudades se ha instaurado el sistema de la rotonda para organizar el tráfico. La rotonda funciona como una turbina que centrifuga los vehículos y

que permite distribuirlos sin aparentes embotellamientos.

La construcción de este conjunto de círculos que organiza los cruces de las nuevas variantes de las poblaciones ha significado un cambio radical en la forma de aproximarse al centro urbano, a la vez que ofrece un panorama inédito de los perímetros. Ciudades y pueblos de España han diseñado sus nuevas puertas de entrada con ese sistema de círculos abombados giratorios que desorientan al conductor. El fenómeno ha cobrado unas dimensiones inesperadas si tenemos en cuenta que este sistema de origen anglosajón se ha popularizado aquí en un tiempo récord de unos quince años. La instalación de una rotonda obliga generalmente a hacer un desvío en la carretera original, lo que comporta un sistema de desmontes y rellenos que han creado un nuevo paisaje perimetral a las ciudades. La implantación de este sistema que sustituye al simple semáforo hace difícil en muchos casos reconocer en qué ciudad estamos entrando. Esos círculos de acceso y distribución del tráfico a menudo sirven también como base para monumentos, objetos y artefactos extravagantes que han acabado por formar en algunos casos un museo al aire libre de las actividades locales de otros tiempos; o para desplegar composiciones de jardinería donde expresar las ambiciones y el gusto estético de ediles y técnicos municipales. Tal vez la única justificación de esto sea que ayuden a situarnos sin necesidad de recurrir a los navegadores.

S-Sostenible

Una palabra que ya figura en todos los textos sobre la arquitectura y la ciudad contemporáneas, pero cada vez más difícil de cumplir. ¿Se trata de economía de medios y sentido común? Cuando todos los indicadores nos hablan de aumentos espectaculares del consumo, hablar de sostenibilidad es más un síntoma que una solución. ¡Aunque evidentemente por algo se empieza!

T-Turismo

El turismo en la actualidad es, sin duda, urbano. Para que exista se necesita un avión, un hotel y una ciudad. La forma en cómo se explican

las ciudades en las revistas que las compañías aéreas colocan en los asientos es tal vez la mejor forma de comprender como la ciudad se ha convertido en comida rápida para el turismo. Nuestro país ha transformado su tradicional turismo de sol y playa añadiéndole el turismo de ciudad. Hoy nuestras ciudades se empeñan en competir en lograr atraer más turistas. Éstas inventan festivales, exposiciones, añaden hoteles y, sobretodo, construyen nuevos edificios singulares para atraer visitantes. Ya es habitual ver cuñas publicitarias y vallas en las que se anuncian ciudades o comunidades autónomas. Son un producto de consumo.

Una de las repercusiones de la transformación de las ciudades en centros de atracción de turismo es la necesidad de hoteles. Actualmente, en España hay más de 1,5 millones de plazas hoteleras. La presión de esta población flotante en las ciudades tiene efectos diversos en el paisaje urbano y en el uso de sus calles. El caso de Barcelona es ejemplar porque inició una política de construcción de hoteles a partir de 1992 que aún no ha parado y que ha significado la transformación radical indirecta del comercio de los barrios centrales. La ciudad sigue incrementando su oferta hotelera en 2008, con la construcción de 11 hoteles más (lo que significa un incremento de 3.000 plazas, un 10% sobre el total), concentrando su oferta en los barrios de Ciutat Vella y el Eixample y contribuyendo a su transformación en centros de atracción turística. En algunos países, la construcción de hoteles así como la de otros edificios de servicios, como cárceles y hospitales debe ser refrendada por los vecinos de la misma manzana, precisamente porque se conocen los efectos que la población flotante que ocupa esos edificios tiene el conjunto de las actividades.

Hoy el turismo se asocia a la arquitectura y a la gastronomía. Resulta muy ilustrativo observar este fenómeno en el diario *El País*, mientras que la sección de arquitectura del suplemento cultural *Babelia* ha ido despareciendo paulatinamente a lo largo de 2008, han aumentado los reportajes y referencias a obras de arquitectura «recién hechas» en el suplemento *El Viajero* del mismo periódico. La arquitectura reciente ya es uno de los motivos por los que visitar una ciudad un fin de semana.

El turismo lo digerimos mal. El turismo obliga a construir un conjunto de explicaciones sobre lo que somos, cómo vivimos, cómo hablamos o qué comemos los oriundos. Al tener que dar una explicación comprensible a aquellos que nos visitan, y que en muchos casos no se deben haber preguntado qué cosa son ellos mismos, acabamos presentando una

caricatura trivial de nuestra vida y de nuestras costumbres. Así, espontaneidad, simpatía, siesta, sangría, rambla, toros, playa, tapas, fiesta y tasca se mezclan y terminan por hacernos ver a nosotros mismos su lado más embrutecedor. El turismo se hace notar demasiado. Se viste de safari para pasear por la misma acera que nosotros, mira como una curiosidad étnica lo que comemos o se para a ver cosas que ninguno de nosotros miraría, todo ello acaba por convertirnos en una atracción más.

La bicoca del turismo la podemos contrastar imaginando la ciudad ideal para el turismo. La ciudad de turistas no necesita escuelas, tampoco hospitales ni guarderías, ni centros cívicos. La ciudad del turismo necesita sólo algunos servicios de pago y no tiene industria (si convenimos que llamar industria hotelera a los hoteles es una tontería). La ciudad del turismo no necesita apenas servicios públicos, todo es de pago. La ciudad del turismo no tiene más residentes fijos que los camareros. El turista es el ciudadano ideal porque no vota, no ejerce aquí su derecho democrático, sólo viene a consumir su tiempo libre. La ciudad del turismo no necesita alcaldes ni concejales, le basta con que la máxima autoridad sea el capitán del yate que los ha traído.

U-Urbanismo

Sobre el urbanismo reciente en España cabría realizar distintas reflexiones. La transformación de territorio en urbanizable y la construcción en el centro de las ciudades fue el gran motor económico del momento y la desindustrializacion del país fue paralela a la creación de una fenomenal red de inmobiliarias y empresas de construcción. La prensa ha contribuido de manera decisiva a difundir con imágenes y estadísticas la dimensión de los cambios recientes de los paisajes en España. Las imágenes aéreas del antes y después de estos últimos veinticinco años muestran esa transformación. Destaca la ocupación sistemática del litoral, convertido en un macizo lineal en el levante, el crecimiento perimetral con barrios de baja densidad de las ciudades capitales y la aparición de multitud de construcciones diseminadas en los municipios intermedios. La frenética actividad constructora ha contribuido a transformar España en un país de servicios, destino dorado para ciudadanos europeos a la búsqueda de sol y mejor vida, como la Florida en los EE UU. Esta transformación espectacular es actualmente tema de estudio en universidades y

escuelas de arquitectura, geografía, etc. de todo el mundo. Pero en paralelo a este *boom* inmobiliario, se han construido en España más edificios públicos y privados interesantes que en el resto de Europa. Edificios que han contribuido a consolidar España como meca de los estudiantes e interesados en la arquitectura.

En cierto modo, todo ello está relacionado con la progresiva transformación del urbanismo en lo que se conoce hoy como proyecto urbano. Esto quiere decir que esta disciplina ha realizado un viaje en estos últimos años desde el *zoning*, desde la planificación, a la forma. La consolidación definitiva de un urbanismo tridimensional que ha ido de la mano de propuestas arquitectónicas que lo legitimen. A su vez dichas propuestas no tendrían lugar de no ser por un urbanismo que legisla «a medida» de los edificios singulares.

A diferencia de la palabra *urbanismo,* que se puso de moda en los circuitos financieros y en la prensa, en las últimas décadas, el mundo de la comunicación y la publicidad se apropió de lo urbano. Surgió la moda urbana y el gris asociado a la acera invadió los escaparates. Los escenarios de los anuncios también se urbanizaron. El asfalto ganó terreno a la pradera verde y al bosque como telón de fondo. Esa moda fue el prólogo a la que utilizó los escenarios de los edificios recientes «de autor» como envoltorios. Recientemente, la estética industrial más dura ha tomado el relevo, los almacenes desconchados y las paredes de *grafitti* se han convertido en escenario precisamente cuando las paredes se han limpiado de pintura y barrios industriales enteros han sido desbancados por edificios de viviendas y oficinas. Los paisajes entre *container*s y los vastos muelles con grúas, son el *backstage* cuando los puertos en las ciudades han aparcado las mercancías y se han transformado en estaciones de cruceros o en aparcamientos de barcas de recreo. Todo parece obedecer a la inversión de la reclamación d'orsiana: ¡más urbanismo y menos urbanidad!

V-VELOCIDAD ALTA

3oo km/h, ésa es la velocidad, lo que equivale imaginar una extensión del área de influencia de las grandes ciudades a una hora, es decir a 300 km. Por otro lado permite disgregar en gran medida la residencia y el trabajo. Tal vez ya se puedan hacer ahora algunas hipótesis en

función de la distancia en la que se encuentren dos ciudades, cuando éstas son una gran ciudad y una pequeña. Por ejemplo, Madrid-Segovia o Barcelona-Gerona. La alta velocidad permite dibujar un nuevo mapa basado no en las distancias sino en los tiempos. Hará más centrales los centros y permitirá descubrir de éstos su valor real, apagada la polémica de la descentralización. Ya que el Museo del Prado no puede descentralizarse, el AVE lo acercará. Otorgará capitalidad a ciudades que hoy son casi apeaderos y permitirá nuevas relaciones entre ciudades que hoy no eran próximas. La alta velocidad cambiará, sin duda, la vida de miles de personas en los próximos años.

W-Watio

El consumo de energía eléctrica ha aumentado los últimos diez años, desde 1998, un 41%. Estas cifras aún resultan más brutales cuando comparamos el consuno en 1960 con el de 2006, pasando de 14.625 millones de kW a 259.443 millones. Esto es un 1.674% más. Esto podría dar lugar a distintos comentarios, algunos de los cuales indirectamente ya se han abordado en las distintas entradas de este texto, si es que el lector ha llegado hasta aquí. Evidentemente, las cifras de energía eléctrica son un exponente del consumo. Han comenzado ya los apagones y cortes por la sobrecarga de las estaciones transformadoras y curiosamente son en verano. De este modo podemos trazar una caricatura extremadamente simple: mientras que el gas pertenece al confort invernal, la electricidad, muy ligada al uso disparado del aire acondicionado, está asociada al verano. Enfriar nos cuesta mucho y sudar es de mal gusto.

La arquitectura también deja sentir directamente esta nueva afición por el vatio. La trampa más común es hablar de edificios que racionalizan los consumos para poder consumir más. De entre estos sobresale una última generación de edificios marcados por sus envolventes luminosas.

X-XL Gran escala

La gran escala tiene algo que ver con lo que podríamos llamar «el ojo del satélite». La popularización de estas visiones han convertido es-

tas escalas de trabajo en algo más habituales. La gran escala es la de la detección de los problemas más que otra cosa. Es conocida (entre arquitectos) la afirmación: «los problemas se ven a una escala y se resuelven a otra». Así pues, la gran escala podría ser algo así como el gran problema.

La gran escala ha supuesto ver las cosas formando parte de conjuntos que a simple vista no existían. Edificios, conjuntos residenciales, polígonos industriales, estaciones o autopistas, áreas vacías o canteras abandonadas, vistas con la suficiente distancia pasan a formar parte de un conjunto articulado o no sobre el que podemos interrogarnos e imaginar hipótesis de trabajo que hasta el momento no eran posibles.

En España, podemos ver ahora alrededor de nuestras ciudades, a lo largo de la costa o entre polos de interés, aparecer un conjunto de vías y actividades, como la M-40 de Madrid o la nacional 340 en la costa del sol que observamos como fenómenos.

Y-YERMO

Yermo y urbanizado casi resultan opuestos. Son los lugares que quedaron registrados magistralmente por Pasolini o en los dibujos de Sempé, en los que siempre hay viejos y niños jugando en *terrains vague*. En cierto modo, son una representación de la ciudad europea de la segunda mitad del siglo XX. Hoy los escasos descampados urbanos que nos quedan merecerían una ley que los protegiese.

Z-ZONA VERDE

Probablemente, detrás de la palabra *zona verde* (que demuestra hasta que punto el lenguaje técnico administrativo se desfasa de lo real) se esconde la idea de una ciudad verde. Una especie de ciudad parque muy distinta de la ciudad cosida y sujetada a base de calles y plazas. No sabemos exactamente por qué, pero hoy parece que la zona verde no es ya el problema ni el objetivo. Tal vez sea una nueva conciencia sobre el agua la que ha hecho reconsiderar nuestras zonas verdes en lo que respecta a su tamaño y uso, pero sobretodo a su plantación; obligándonos actualmente a reconsiderar la estética de campo de golf.

En estos últimos años, han aparecido en España nuevas clases de espacios libre: las playas y las riberas de algunos ríos. Años atrás las ciudades con playa constituían algo excepcional: Santander o San Sebastián en el Cantábrico, o Las Palmas en Canarias. La transformación de los puertos contribuyó a la transformación radical del litoral de muchas ciudades grandes y medianas, iniciándose así la apertura al mar de muchas de ellas. Esta apertura se ha realizado en la mayoría de los casos apoyándose en la implantación artificial de playas y puertos deportivos, acabando muchas veces en una caricatura de la ciudad. Tal vez con la arena de nuestras nuevas playas ocurrirá lo mismo que con el césped de nuestros parques y deberemos repensarlo en los próximos años.

Siguiendo un camino parecido otras tantas ciudades han iniciado la recuperación de sus riberas fluviales. Así, los limites de las ciudades, sus bordes, fluviales o marítimos son los espacios libres que tal vez mejor sintonicen con el carácter de este siglo que comienza.

COMUNICACIÓN MASIVA E INDUSTRIAS CULTURALES

Ramón Reig

Introducción

Este capítulo pretende ofrecer una visión muy genérica del hecho cultural español en su relación con las llamadas industrias culturales, un término acuñado por la Escuela de Frankfurt, en especial por Adorno y Horkheimer. No espere el lector abundancia de nombres aquí —sólo los imprescindibles—, puesto que lo que más nos importa son los hechos y, sobre todo, los hechos más relevantes. Una industria cultural es un periódico, una emisora de radio, una televisión, una editorial o incluso, a veces, una imprenta o una rotativa. Lo que sucede es que de estas actividades surgen mensajes que influyen en el ciudadano y en el reforzamiento, la creación o la consolidación de sus valores culturales, de ahí que se les preste una especial atención en los medios académicos y periodísticos.

Por otro lado, hay un fenómeno esencial que, aunque no procede del presente, sí ha experimentado una aceleración con el paso de los años y la llegada de la llamada mundialización con su nueva economía y su sociedad en red. Ese fenómeno es el de la concentración de las industrias culturales en grupos de comunicación, primero, y, segundo, la diversificación de su objeto social hasta más allá de lo meramente comunicacional y cultural.

Como se ha dicho, el asunto no es nuevo porque arranca, desde el punto de vista de la historia contemporánea, en el siglo XIX, pero lo que sí es reciente es la velocidad de concentración de poder mediático-cultural en pocas manos, la colaboración habitual entre grupos y el ritmo casi frenético de diversificación de capital. Por ejemplo, el grupo Planeta posee diversas industrias culturales: diarios (*La Razón*), revistas (*Playboy, Historia y Vida*), radio (Onda Cero), televisión (Antena 3 TV) y editoriales (Planeta, Seix Barral, Crítica, Paidós…). Hasta aquí, digamos que nada que objetar, se trata de un grupo de comunicación compuesto por industrias culturales. Pero Planeta (la familia Lara) es dueña de la empresa Vueling que se dedica al negocio aeronáutico, a la que en 2008 ha fusionado con una filial de Iberia, Clickair. He aquí una diversificación que puede afectar a la libertad profesional de un periodista de *La Razón* o de otro medio ajeno a Planeta donde Vueling invierta en publicidad. Además, tienen participaciones de Iberia, Caja Madrid y El Corte Inglés que poseen vínculos con Prisa. Ya tenemos otra limitación profesional esta vez para un trabajador de Prisa.

El período a considerar en el presente capítulo comprende de mediados de los años ochenta del pasado siglo a los primeros años del siglo XXI, en concreto hasta 2008-2009. Como es lógico, al hablar de cultura nos sumamos a definiciones como las de Geertz o Marvin Harris: un conjunto de valores, comportamientos, símbolos y mitos mediante los cuales se rige una sociedad concreta. Las industrias culturales proyectan sobre la sociedad unos mensajes que van a influir en el ciudadano, si bien no puede decirse que esta influencia vaya a ser decisiva en su forma de actuar.

No siempre la comunicación logra lo que se llama una *funcionalidad*, sino que, a veces, sucede lo contrario, lo que aparece es una disfuncionalidad, es decir, todo lo opuesto de lo que pretendía el mensaje. En la dinámica informativa, los medios de comunicación establecen estrategias para —digamos— llevar el agua a su molino, o sea, intentar que el receptor llegue a donde se pretende que lo haga o bien esa dinámica persigue que ese receptor lea o vea lo que quiere leer o ver.

La primera de las intenciones —a decir del profesor Antonio Sánchez-Bravo— supone el deseo de llevar a término una acción estructurante de la mente, que parte de un factor estructurado y en actividad continua: los medios de comunicación y sus redacciones de profesionales. Lo que sucede es que, si bien el deseo del medio de comunicación se cumple con asiduidad, a veces la estrategia falla porque los receptores aún cuentan con «mecanismos de defensa» relevantes.

Un ejemplo de disfuncionalidad en España se produjo en 1981 cuando todo el aparato mediático público (entonces lo privado tenía poco peso), influido por la Unión de Centro Democrático (UCD), se volcó en promover entre los andaluces la abstención en el referéndum autonómico que permitiría a esa comunidad autónoma acceder por la vía *rápida* del articulo 151 de la Constitución a la autonomía plena, colocándose así a la altura de Cataluña, País Vasco y Galicia. A pesar de la insistencia del mensaje dominante, los ciudadanos andaluces acudieron a votar a favor de esa vía rápida a la autonomía. Es verdad que algunos periódicos privados apostaron por el «sí», pero la estructura mediática audiovisual —la más relevante entre la población— estimulaba a no votar, según consignas de la UCD. Sin embargo, el ciudadano no se dejó influir.

Con todo, el *dominio* cultural de los medios es posible por el hecho de que se da una connivencia entre el emisor y el receptor quien, por regla general, compra la prensa que más se adecua a su educación o su sicología y sintoniza los programas audiovisuales que también cumplen estos requisitos. El filósofo José Antonio Marina estima que el ciudadano demuestra al actuar así poca capacidad crítica y un conformismo considerable.

Las industrias culturales en España han sido estudiadas con detenimiento en los dos últimos decenios, pero no es tan habitual el estudio de sus efectos sobre los ciudadanos, y nos referimos con ello a estudios que se editen para el llamado gran público porque desde luego las empresas de servicios en comunicación sí llevan ese control exhaustivo. Por ejemplo, una serie en hora punta de noche (20.30 a 00.00 horas, aproximadamente), tipo *Aquí no hay quien viva*, se produce mediante un estudio exhaustivo de sus personajes para adaptarlos a la realidad sicosocial más plural: el progre acomodado del 68, la mujer liberada, la joven con conflictos continuos, el oficinista gris o el funcionario, el chico desinhibido, el gay, la lesbiana, la señora mayor, pero lista y *moderna*, la pija…, todo se tiene en cuenta.

La finalidad es unir en torno a la pantalla del televisor al mayor número de miembros de una familia con el objetivo de ofrecer una publicidad a la vez para todos y para cada uno, he ahí una de las claves del negocio junto con la publicidad estática de marcas que aparece en la serie de forma alegal hasta que en 2007 la Unión Europea otorgó el plácet legal a esta práctica, aunque con algunas restricciones. Creemos, no obstante, que se trata de una intromisión en la libertad del receptor que no puede evitar

verse *asaltado* por un mensaje altamente persuasivo. Se mezcla, además, el comercio abierto con la ficción y el entretenimiento que, a pesar de ello, emite mensajes culturales claros: la aceptación del *diferente*, exaltación del individualismo, promoción del estilo de producción estadounidense… El programa *Los mejores años de nuestra vida*, que TVE emite en *prime time* en 2009, es un buen ejemplo de cómo «vender» audiencias de todas las edades a la publicidad utilizando el espectáculo, la superficialidad, la ligereza de contenidos y la llamada industria de la nostalgia.

LAS BATALLAS DE LOS MEDIOS ESCRITOS Y LA PRENSA DE LA DEMOCRACIA

Cuando Franco murió en 1975, la mayoría de los españoles consumía preferentemente cuatro diarios: *ABC, Ya, Pueblo* y *Marca*. El primero, propiedad de la familia Luca de Tena; el segundo, de la Iglesia. *Pueblo* era la cabecera oficial que el sindicalismo franquista decía destinar a los trabajadores; en él destacó el impulso de Emilio Romero y un joven en prácticas llamado José María García, con el paso del tiempo un hito de la historia de la radio y del periodismo deportivo español. Por su parte, *Marca*, diario deportivo siempre, acabó en manos privadas y en la actualidad está integrado en el grupo Unedisa, editor de *El Mundo*, entre otras publicaciones. Las simpatías de *Marca* por el Real Madrid son evidentes, a veces «escandalosas».

Como cabeceras cada vez más testimoniales quedaban los diarios de extrema derecha *Arriba* y *El Alcázar*. ¿Dónde está hoy el lector de estos rotativos o sus herederos? En *La Razón*, por ejemplo; algo en *ABC* y algo en *El Mundo*, sólo que ahora hay que contar con los nuevos productos mediáticos de papel y en red, como *Alba* o *Libertad Digital*.

El mundo de los medios escritos necesitaba cabeceras *no contaminadas* por el franquismo o por el estigma de existir durante ese período de tiempo. Con ese nuevo marchamo democrático nacieron *Diario 16* y *El País* en 1976. El primero desapareció a finales de los años noventa (le costó caro desenmascarar a los GAL y aguantar la competencia de *El Mundo*), y de *El País* ya se sabe la trayectoria que ha seguido. Al principio sus fundadores eran plurales, desde Fraga Iribarne hasta Ramón Tamames, este último entonces en las filas de un Partido Comunista de España sin legalizar (sería legalizado en la primavera de 1977). Con la llegada de Jesús de Polanco la cosa empezó a cambiar. El magnate de

la información en España —fallecido en el verano de 2007—comenzó a hacerse con gran parte de las acciones y a entenderse con el PSOE y, ya a partir de 1982, con el gobierno de Felipe González que ocupó La Moncloa hasta que en 1996 llegaron José María Aznar y el PP. *El País* no es un periódico del PSOE, como dicen algunos, simplificando la cuestión. Es un periódico simpatizante de las corrientes más conservadoras de la socialdemocracia española. No es de Alfonso Guerra ni de Rodríguez Zapatero, sino de González, Solchaga, Almunia, Corcuera o Miguel Boyer, es decir, de la llamada *gente guapa* del PSOE.

Cuando José Luis Rodríguez Zapatero llegó al poder por segunda vez, en 2004, quiso «separarse» de la influencia de Prisa. Para ello impulsó la creación de La Sexta (2005) y del diario *Público* (2007) al tiempo que le abría las puertas a Cuatro (Prisa). Pero La Sexta y *Público* han mordido receptores a Cuatro y a *El País* y eso ha provocado lo que en el seno del PSOE llaman «fuego amigo». Sin embargo, están condenados a entenderse.

Si bien *Diario 16* y *El País* fueron diarios de la recién estrenada democracia, no hay que olvidar que en el tardofranquismo y en la Transición existieron cabeceras de enorme importancia porque fueron sembrando entre una amplia vanguardia de españoles una conciencia democrática fuerte. Se trata de cabeceras transgresoras, en mayor o menor medida, que se hacían eco de los deseos de buena parte de los ciudadanos. Con Franco aún vivo, brillaron con luz propia el diario *Informaciones* o el semanario *Cambio 16*. Su osadía les valió cierres y persecuciones varias.

Casi al mismo tiempo, revistas como *Triunfo, Cuadernos para el Diálogo, Posible, Doblón, Argumentos, La Ilustración Regional* (desde Andalucía) o *La Calle* denunciaban las arbitrariedades del régimen y del posfranquismo, informaban con rigor y reflexionaban sobre asuntos externos y nos enseñaban a los jóvenes periodistas y a los españoles en general a pensar y a escribir con firmas como Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Haro Tecglen, César Alonso de los Ríos (que ha derivado de ser director de *La Calle* —una revista de orientación marxista— a estar en la órbita del PP), Luis Carandell, Alfonso S. Palomares (fue director de *Posible*), Víctor Márquez Reviriego, Lorenzo Gomis y tantos otros. Incluso en *Ya* apareció una misteriosa firma, Tácito, que reivindicaba una democracia europea para España. Tras ella estaban personalidades simpatizantes de la Democracia Cristiana que ya deseaban desmarcarse de un régimen condenado a desaparecer tras la muerte de su caudillo

y a causa de los nuevos tiempos que, entonces, anunciaban lo que hoy llamamos Unión Europea.

La prensa de los años ochenta ya empezó a girar con claridad en torno a los grupos de comunicación. En los noventa se advertía una evidencia: fuera de un grupo de comunicación hace frío, paradójicamente, en la democracia no es posible que exista un diario influyente de auténtica independencia porque en nuestros días son imprescindibles las sinergias empresariales. Aún así, la decadencia de la prensa, de su aceptación entre los lectores, ha provocado el surgimiento de las llamadas promociones al tiempo que aquel periodismo más valeroso del tardofranquismo y la Transición tiende a desaparecer, ello sin contar el daño decisivo que Internet le ha inflingido, a veces para bien porque hoy el auténtico pluralismo no está en el papel, sino en la Red.

De todas maneras, hay que recordar aquí algunas cabeceras nacidas en los ochenta y noventa, muy importantes desde nuestro punto de vista a pesar de su corta vida: en los años ochenta, *Liberación* y, a caballo entre los ochenta y los noventa, *El Sol* y *El Independiente*. Los tres medios tienen diferencias bastante considerables. *Liberación* fue uno de esos diarios llamados *alternativos*, nacido en los primeros años de la década de los ochenta. *El Independiente* surgió casi al mismo tiempo que *El Sol*, a inicios de los noventa, pero mientras el primero surge como una cabecera vinculada al sector más *izquierdista* del PSOE (el número 1 incluía —con foto en portada a varias columnas— una amplia entrevista con Alfonso Guerra), el segundo era propiedad del Grupo Anaya, más tarde vendido al conglomerado francés Vivendi que, a su vez, ya en los comienzos del siglo XXI, lo vendió al grupo Hachette, del magnate —igualmente francés— Jean Luc Lagardère.

El Sol fue uno de los pioneros en obsequiar libros a sus lectores o en vendérselos a bajo precio, el fondo de Anaya se lo permitía. A su vez, fue el primer diario que aplicó una atractiva infografía a todo color que era muy del agrado de los lectores. Esta técnica la aplicó con éxito para explicar la posición de las tropas iraquíes y aliadas con motivo de la guerra del Golfo de 1991.

El Independiente reunió en sus páginas firmas dispares como las de Antonio Gala y Camilo José Cela. «La tronera», sección que Gala mantiene en *El Mundo* en nuestros días, empezó en *El Independiente*. Pero este diario cerró en circunstancias un tanto extrañas porque fue adquirido por la ONCE que lo cerró al poco tiempo. Se trataba de una buena

cabecera que se hallaba en período de ascenso y comenzaba a hacerle sombra a *El País*. En el caso de *El Sol*, el cierre se debió en gran medida a la saturación del mercado, algo igualmente aplicable a *El Independiente*.

En el caso de *Liberación*, se unió el hambre con las ganas de comer: unos impulsores procedentes de las corrientes ideológicas anarquistas, que pretendían ser empresarios, con el rechazo publicitario. Lo narra muy bien Andrés Sorel en su libro *Liberación: desolación de la utopía*. A pesar de todo, los españoles pudieron conocer un diario distinto al coro oficial del discurso hegemónico. Cuando el papa Juan Pablo II visitó España por primera vez, en 1984, *Liberación* titulaba en primera con alarde tipográfico: «El Papa llega a España de la mano del Opus Dei».

Hubo un caso singular a principios de los años noventa. Nació *Claro*, un diario que pretendía ser sensacionalista, con titulares como: «Isabel Pantoja: ¡La veremos desnuda!». Lo impulsaron el grupo alemán Axel Springer (experto en esta prensa, es dueño del popular *Bild Zeitung*) y, para sorpresa de muchos, Prensa Española. El rotativo gozó de una amplísima promoción, captó periodistas de valía atraídos por las condiciones económicas. Pero fracasó. Significativamente, la cultura latina rechaza este tipo de publicaciones que ni se han implantado en Portugal, Francia, Italia y España. En nuestro caso, no olvidemos que contamos con una *prensa rosa* que puede sustituirla, pero ni mucho menos es igual. Por el contrario, sí tiene aceptación en Alemania e Inglaterra (*The Sun, News of the Word*, ambos de Murdoch).

La pugna por la audiencia de prensa giró durante los años ochenta y buena parte de los noventa en torno a *El País, La Vanguardia, ABC, El Periódico de Cataluña, El Correo Español/El Pueblo Vasco.* Todos superaban los 100.000 ejemplares. Destacaba la presencia de la prensa zonal de venta casi exclusiva en su ámbito de influencia: *La Vanguardia, El Periódico* (que intentó una edición en Madrid, pero fracasó) y *El Correo*, a los que hay que añadir *La Voz de Galicia*, con quince ediciones en distintos lugares de esa comunidad autónoma. Todos pertenecen a grupos concretos: *El País* (Prisa), *La Vanguardia* (Godó), *ABC* (Vocento), *El Correo* (Vocento), *La Voz de Galicia* (Grupo Voz).

El año 1989 fue clave en la lucha por los lectores. Aparece *El Mundo*. Pedro J. Ramírez se ve obligado a abandonar la dirección de *Diario 16* por presiones del aparato del PSOE. Entre otras «impertinencias» había entrevistado en Francia a la cúpula de ETA y publicó la entrevista en todo un cua-

dernillo. El entonces ministro de Interior, José Luis Corcuera, se propuso terminar con el osado director y así fue. Da la impresión de que Pedro J., como Aníbal a los romanos, juró odio eterno al PSOE. Fundó *El Mundo* y vaya si cumplió su «promesa»; en unión con otros periodistas como Luis María Anson, Antonio Herrero, Manuel Martín Ferrand, González Urbaneja o Jiménez Losantos, estimuló un clima de crispación en el país, al tiempo que estallaban escándalos como el caso Guerra o el caso GAL, mezcla todo ello de mucha filtración interesada y de menos investigación periodística. En 1996, González dejó de ser inquilino del Palacio de La Moncloa.

El País y *El Mundo* andan a porfía desde entonces. A ellos se ha unido *La Razón*, fundado por Anson ya a finales de los años noventa. *La Razón, El Mundo, ABC y La Nación* (que aún no ha aparecido cuando escribimos estas líneas) pugnan por un lector conservador o ultraconservador, mientras que *El País* sigue en solitario. *Público*, fundado en 2007 con el apoyo de Mediapro, en teoría para hacerle daño al diario de Prisa, ha logrado su objetivo en una considerable medida (65.000 ejemplares de tirada), hasta el momento. Más lo han hecho los gratuitos, sobre todo *20 Minutos*, impulsado por el grupo nórdico Schibsted y por el grupo español Zeta. La *guerra* de los gratuitos la libran, sobre todo, el citado *20 Minutos*, *Qué!* (Vocento) y *ADN* (Planeta). A *Metro* —también de capital nórdico— lo cerró en 2009 la crisis, salvo en localidades como Valencia, donde no estaba vinculado a empresas internacionales.

NUEVOS FORMATOS RADIOFÓNICOS

Si tras la muerte de Franco los españoles sólo tenían RNE (pública), la SER (controlada entonces por la familia Fontán, de tendencia liberal, entre otros) y la COPE (propiedad de la Iglesia, nacida en los años cincuenta), en los años ochenta se asiste a un auge de las cadenas de radio privadas. Pero, poco a poco, todo volverá a la *normalidad* y actuarán las fusiones, las absorciones y las desapariciones.

Desde los primeros años ochenta en adelante, los españoles podían sintonizar Antena 3 Radio, Cadena 80, Cadena 16, Cadena Rato, entre otras. En los noventa también era posible escuchar Radio Voz, del Grupo Voz —gallego— que se aventuró a lanzar una cadena estatal para terminar fracasando.

A pesar de todo, los formatos radiofónicos no eran sustancialmente distintos de los ya existentes, lo que se pretendía era restar oyentes a

las grandes y tradicionales cadenas, algo que, en principio, sólo logró Antena 3 que, de la mano de Godó y de un grupo de relevantes periodistas, preocupó seriamente a la Cadena SER al superarla en audiencia en algunos momentos y ciudades. En 1992, un pacto entre Polanco y Godó ponía fin a esa competencia con la creación de Unión Radio. En la práctica, la SER convirtió a Antena 3 en Antena 3 Sinfo Radio, una emisora que emitía música clásica y noticias, lo cual equivalía a apartarla del mercado. Los periodistas de Antena 3 que habían formado un frente mediático anti-PSOE (Antonio Herrero, Luis Herrero, José María García, Martín Ferrand, etc.) *huyeron* a la COPE que estaba en decadencia, pero que vio aumentar espectacularmente su aceptación.

Y es que no se trataba sólo de periodistas, sino de voces que arrastraban un gran porcentaje de publicidad de la cadena. El citado grupo de profesionales interpuso una denuncia contra la SER por acumulación de poder en el mundo de la radio. Como la Justicia es lenta, el fallo definitivo llegó con Aznar en el poder. En esencia, los tribunales les daban la razón, pero ni Aznar ni por supuesto Rodríguez Zapatero han propiciado que la SER cumpla en condiciones la sentencia, soltando poder radiofónico. El expediente se ha cubierto con detalles simbólicos por parte de la cadena de Prisa. Y es que ya los tiempos eran otros.

Antes de ser engullida por la SER, Antena 3 Radio había absorbido a Cadena 80. En las ciudades donde coincidían ambas frecuencias, Radio 80 pasó a llamarse Radio 80 Serie Oro, una cadena que se hizo popular al emitir continuamente música de los años cincuenta, sesenta y setenta, sobre todo de las dos primeras décadas, con unos maratones prodigiosos, homenajes a The Rolling Stones o The Beatles, elaborados por José Ramón Pardo, sobre todo. Casi simultáneamente (hablamos de los años ochenta), Cadena 16 cambia su fórmula por la de Radio Minuto, con música y noticias. También Radio Minuto acaba en manos de la SER. La cadena M-80 actual es el resultado de la unión de Radio Minuto y Radio 80. La SER lo dominaba casi todo en el ámbito privado de la radiodifusión.

El *casi* era la COPE y Cadena Rato, propiedad de la familia del mismo apellido que en 1990 acabó vendiendo casi todas sus emisoras a la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), que la convirtió en Onda Cero. Ya a mediados de los noventa, la ONCE vendió la cadena a Telefónica y ésta a su vez a Planeta, la propietaria en estos momentos (2009). La constante casi siempre era la misma: formar un contrapoder a Prisa y sus cadenas de emisoras, empezando por la SER.

En ello sigue y al empeño se ha unido, ya en 2005, Punto Radio, impulsada por Vocento, sin olvidar a Radio Intereconomía, aunque ésta ya con un contenido monotemático y cultural también, ajena en gran medida a la lucha generalista. En realidad, no existe rentabilidad en el mercado español para tanta cadena (RNE, SER, COPE, Onda Cero, Punto Radio, más las radiofórmulas), pero van tirando gracias a la precariedad laboral de sus trabajadores y a la publicidad explícita y encubierta. La radio en España no representa ya ese símbolo de cultura que llegó a ser, sino que se ha convertido en otra palanca para la promoción del bipartidismo PSOE-PP, al igual que la televisión o la prensa. Una vergüenza, pero así es.

La eclosión televisual

Lo del bipartidismo se observa claramente en el fenómeno televisual, como acaba de apuntarse. En 1989, aparece la ley de la Televisión Privada que pretende conceder tres canales en abierto. Los agraciados son Tele 5, Canal + y Antena 3 TV. Se queda fuera, por ejemplo, un proyecto encabezado por la unión entre el Grupo Zeta (Antonio Asensio) y el magnate Murdoch. Asensio montó en cólera y acusó a la administración socialista de haber actuado con amiguismo y, además, de forma anticonstitucional.

Se refería a que el entonces gobierno del PSOE había concedido un canal, Tele 5, al trío Berlusconi-Anaya-ONCE; otro, Canal +, a Polanco, claro, y ya, como para compensar, otro, Antena 3, a la entonces oposición: Godó-Prensa Española. En aquellos tiempos, Berlusconi era amigo de los socialistas, amigo de Bettino Craxi, ex primer ministro de Italia quien, a su vez, lo era de Felipe González. Los dos tenían una gran influencia en la internacional socialista y Berlusconi se arrimaba a ellos. El Grupo Anaya, de Germán Sánchez Ruipérez, tampoco ocultaba sus simpatías socialistas y la ONCE era un instrumento en manos del Estado para entrar y salir accionarialmente en y de los medios de comunicación. Nótese que estaba en Onda Cero, en algunos diarios como *El Periódico del Guadalete* o *El Independiente*, entre otros medios como agencias de información. Y lo de anticonstitucional iba por la licencia concedida a Polanco y su Canal +. Asensio sostenía que aquello había sido un concurso para televisiones en abierto y no de pago, como era el caso de la televisión de Prisa, hoy integrada en la plataforma Digital +.

El caso es que en 1990 el monopolio de TVE estaba roto y a partir de ese año el ente público empezó su escalada de pérdidas que le hizo terminar en manos de la Sociedad Española de Participaciones Industriales (SEPI) que, ya en 2005, la sometió a un plan de ajuste para sanearla (llegó a padecer más de 7.000 millones de euros de deuda, en 2008 ha declarado pérdidas por «sólo» algo menos de 90 millones). Poco a poco, las privadas, tras varios años de pérdidas, comenzaron a ganar dinero y hoy las dos —Tele 5 y Antena 3, porque Canal + es otra historia— se declaran solventes. Desde el principio, Canal + apostó por lo seguro: los abonados, para integrarse luego en la plataforma Digital + que, sin embargo, aún no ha logrado beneficios, al contrario, Prisa pretende venderla a Telefónica (ex propietaria, con Prisa), al conglomerado alemán Bertelsmann o al magnate mexicano —asesorado por Felipe González— Carlos Slim (Telmex y Televisa, entre otras muchas propiedades).

La ley de Televisión Privada ha ido estimulando la concentración de la propiedad en pocas manos. Cuando se publicó (1989), recogía que un propietario podría abarcar un máximo del 25% de las acciones de una cadena. Hoy permite llegar al 100%. De hecho, Berlusconi tiene el 52% de Tele 5 en la actualidad. Por otra parte, los primeros propietarios han desaparecido, salvo en los casos del propio Berlusconi y de Prisa. Se marcharon Godó y Prensa Española de Antena 3 y la cadena pasó por las manos de Banesto (el Banesto de Mario Conde), Grupo Zeta (al final Asensio logró su televisión), Endesa, Acciona, etc., hasta llegar en nuestros días (2009) a Planeta. Anaya y la ONCE lo hicieron de Tele 5 y ahora es Vocento quien acompaña en la propiedad a Berlusconi.

La llegada de la televisión privada no ha servido para que la oferta cultural se enriquezca, sino para que tengamos una televisión peor porque TVE se dejó arrastrar por los afanes comerciales de las privadas. Claro que eso depende de lo que entendamos por cultura. Tele 5 se apuntó al espectáculo desde el principio, ignorando por ejemplo los informativos. En realidad, poco a poco, en una y otra todo se fue reduciendo al espectáculo: los debates ya no eran intensos en contenido, sino que lo importante era el continente, el follón, el jaleo, los enfrentamientos. Debates como *La Clave*, de TVE, pasaron totalmente a la historia. Ahora ya cualquiera puede salir en televisión y eso es bueno para el negocio, no es necesario que se sepa de algo para aparecer en pantalla, es más importante *montárselo* bien. El sociólogo Pierre Bourdieu clamó en contra de esta dinámica y recomendó a los más preparados no ir a la televisión

cuando los llamaran porque el medio se había convertido (aquí y en todas partes) en una fábrica de frivolidades.

La oferta televisual ha ido en aumento. A mediados de los años noventa aparecieron dos plataformas de televisión por satélite: Vía Digital (de Telefónica) y Canal Satélite Digital (Prisa), ambas de pago. En la teoría-ficción del mercado eran rivales, pero como jamás llegaron a ser rentables y sus parrillas de programación eran muy parecidas, a comienzos del siglo XXI se unieron en Digital + que sigue sin ser rentable, hasta el punto de que Prisa desea venderla —como ya se ha dicho— y tal vez cuando estas líneas salgan a la luz ya no esté en su poder o lo esté en un porcentaje mínimo.

En 2000, se abre la veda de la Televisión Digital Terrestre (TDT). La primera en lograr la licencia es Quiero TV, impulsada por Retevisión, Endesa, Iberdrola y otros. Pero echa el cierre por falta de rentabilidad en 2002. En esos momentos otras van a ir apareciendo tímidamente: Veo TV (de Unedisa-Recoletos) y Net TV (de Vocento, Altadis, etc.). Ambas tienen en la actualidad una presencia mínima, están a la espera de que llegue el famoso apagón analógico en 2010 (incluso se ha hablado de atrasarlo al 2012). Lo digital está necesitando transformaciones relevantes tanto en las construcciones de casas como en la presencia de televisiones más perfeccionadas y en los aparatos descodificadores, y eso no se hace en dos días ni el público lo acepta así como así.

Con la llegada de Rodríguez Zapatero al poder, ha habido café para todos, es decir, canales en abierto y señales en digital para los grandes grupos a excepción de Unedisa-El Mundo y COPE, cuyos enfados han ido en aumento y por eso, entre otros motivos, se aferran a la teoría de la conspiración en el 11-M. Los demás tienen sus televisiones. A Antena 3 y Tele 5 —que han recibido sus canales digitales— se unen Cuatro (Prisa) y La Sexta (para los nuevos amigos de Zapatero, Mediapro y el Grupo Árbol, unidos bajo la denominación Imagina).

La oferta de televisión es inmensa porque no hay que olvidar los canales autonómicos que comienzan a funcionar en 1983-1984 (vascos y catalanes) y desde entonces hasta bien entrado el siglo XXI se han ido incorporando al mercado de lo abierto, todos de propiedad pública aunque vinculados a lo privado por la llamada *externalización* de la producción, lo cual permite poner en manos de productoras privadas gran parte de su producción. Por ejemplo, la autonómica de Canarias depende de productoras vinculadas a Prisa. Ya en 1989 aparecieron las autonómicas de

Andalucía, Valencia y Madrid. Después, Canarias, Asturias, Islas Baleares, Extremadura, etc. Todavía en 2009 ha aparecido otra autonómica: la de Castilla y León.

Tampoco hay que dejar de mencionar la televisión local, nacida a partir de 1980, aproximadamente, en Cataluña y Andalucía como comunidades pioneras. Hasta 1995 no fue legal, sino *alegal*. La televisión local surgió siendo realmente local y de capital local, pero los grandes grupos fueron tomando posiciones y hoy casi la monopolizan Prisa, Vocento, Godó y Zeta. El mencionado apagón analógico puede darle el tiro de gracia a las realmente independientes porque se necesita una inversión para lo digital que sólo suele estar a la alcance de los más poderosos. De hecho, algunas televisiones locales, como Localia (cerrada por Prisa a finales de 2008, debido a la crisis del grupo), han estado actuando como televisiones estatales generalistas en abierto porque, si bien es cierto que tienen programación local, una buena parte de sus emisiones lo son en cadena, con programación para toda España. Si la Administración no le llega a conceder Cuatro a Prisa, este grupo ya habría puesto en práctica la política de hechos consumados: a través de Localia estaba construyendo su televisión estatal en abierto.

En 2009, la política audiovisual en España ha dado otro vuelvo importante. El mes de mayo del citado año es ya histórico: el Gobierno ha anunciado el fin de la publicidad en TVE. Más de 500 millones de euros que la corporación pública ingresaba por esta vía, está previsto que lo haga a través de un impuesto del 3% de sus ingresos anuales a las televisiones privadas en abierto; del 1,5% a las de pago; un 0,9% a las empresas de telecomunicaciones y una cantidad que el Estado cederá de lo que cobra por haber cedido los derechos de emisión radioeléctrica a empresas privadas. El Estado seguirá aportando entre 500 y 600 millones y, aún así, han surgido las críticas porque hay quien estima (sectores de izquierda, sindicales y académicos) que es el principio del fin de la TV pública en España al dejarla excesivamente en manos del sector privado.

A lo anterior hay que añadir que en el mismo mes de mayo de 2009, se permiten las participaciones cruzadas entre televisiones, o sea, la fusión de cadenas, salvo en el caso de que una fusión supere el 27% de audiencia. Desde hace décadas, los gobiernos occidentales —con crisis y sin crisis— vienen estimulando la concentración mediática, nadie es capaz de negar la concentración a este sector, según los hechos.

LA CONCENTRACIÓN DE LOS GRUPOS CULTURALES-MEDIÁTICOS

Siguiendo la tónica mundial, los grupos mediáticos, en España, también se han ido fusionando o han colaborado estrechamente entre ellos, y la tónica seguirá así. A partir del año 2000, esta constante se ha advertido con más claridad. Prensa Española y el Grupo Correo (vasco) se fusionaron en 2001 bajo el nombre de Vocento, crearon una gran cadena de diarios y revistas y dieron el salto a la televisión (Tele 5, Net TV) y a la radio (Punto Radio). En la televisión están unidos a magnates como Berlusconi (Tele 5).

En 2007, Unedisa (*El Mundo*) se ha tragado a Recoletos (*Marca, Expansión, Actualidad Económica, Telva*), si bien ya colaboraban como socios de la cadena digital Veo TV. Detrás de Unedisa está la Fiat, unida a su vez al grupo Rizzoli Corriere Della Sera (RCS), o sea, las familias Angelli (Fiat) y Rizzoli controlan esta parcela de la industria cultural española. Ambas no ven con buenos ojos a Berlusconi, de ahí la brusquedad con la que *El Mundo* suele tratar a *«Il Cavalieri»* en sus páginas. Los mensajes que el receptor recibe dependen casi siempre de los intereses ocultos de los medios, pero esa clave está fuera del conocimiento de los ciudadanos, esto es algo extensible a todos los medios vinculados a grupos, que suele ser la norma.

Ya se ha mencionado a Imagina, fruto de la unión entre Mediapro y el Grupo Árbol, que han puesto en marcha La Sexta y el diario *Público*, sus medios más conocidos. Pretenden ser el contrapeso a Prisa, pero están en la misma sintonía política, se trata sólo de rivalidad económica y entre facciones del PSOE, ya se indicó más arriba que Prisa-*El País* no pertenecen al PSOE, sino que simpatizan con el sector más conservador de este partido.

Por lo demás, las colaboraciones están a la orden del día. Prisa y Telefónica —en su momento enemigos por el apoyo de Aznar a Telefónica— se han visto condenados a entenderse en Digital + y otros proyectos como la oferta televisual de pago. Y es que «la pela es la pela», no hay diferencias ideológicas sustanciales detrás de los grupos mediáticos, el discurso esencial es uno, hegemónico: la defensa de la cultura del mercado, la exaltación del individuo hasta el paroxismo, el estímulo a la ganancia fácil, el entretenimiento nimio, por lo general, a base de series reiterativas, la promoción de lo norteamericano… Es el pensamiento global, los medios en realidad no son más que la voz de su amo,

con algunas excepciones individuales y programáticas que sirven para confirmar la regla.

Godó y Planeta comparten la propiedad de los diarios *Avui* y *El Mundo Deportivo*. Un solo banco, el BBVA, es accionista de Prisa, Vocento y Telefónica. Unedisa y Recoletos eran dueños de Veo TV, pero ahora se han unido en un solo grupo, como se ha expresado ya. Más que competir, las industrias culturales colaboran entre ellas.

Por último, no debemos dejar a un lado la presencia extranjera en España. Time-Warner, a través de su cadena CNN, es propietaria, con Prisa, de CNN+. El gigante alemán Bertelsmann, además de estar presente en Antena 3 TV, es dueño de Círculo de Lectores, Plaza & Janés o de la revista *Muy Interesante*. El conglomerado Vivendi-NBC es uno de los accionistas de Canal +. Y ya hemos mencionado a Fiat, a Rizzoli y a Berlusconi (Mediaset). La editorial Lumen —nacida en España en los sesenta— se la reparten hoy Bertelsmann y Berlusconi. Son sólo algunos ejemplos.

El consumo doméstico de productos digitales

A principios de los años ochenta del pasado siglo, IBM ya había popularizado el PC en EE UU. A finales de esa década, era algo más o menos habitual en España aunque todavía en círculos reducidos. Los españoles podían utilizar nuevas herramientas como el editor de Xerox o los programas Word Star y, después, Word Perfect. Todo sucedió a mediados de los años ochenta y, sin embargo, nos parece muy lejano, pura cacharrería ya de la informática. Hoy se puede pasear uno por el mundo con un lápiz informático en el que llevas toda la información que desees. Con ese cerebro, grande por dentro, pero pequeño por fuera, puedes dictar conferencias, desarrollar cursos y ponencias o trabajar en el libro que estés escribiendo, todo cabe en un utensilio más pequeño que un dedo.

A pesar de que los indicadores manifiestan que estamos aún separados de, por ejemplo los países nórdicos o EE UU, los españoles ya utilizamos la Red profusamente. «Durante el primer trimestre de 2007, el 45 por ciento de los hogares españoles disponía de una conexión a Internet, después de crecer seis puntos desde el mismo periodo del año anterior. En la Europa de los 27, sin embargo, la cifra se eleva al 54 por ciento», informaba el 4 de diciembre de 2007 la publicación digital *Redes & Telecom*. La misma publicación añadía lo siguiente:

> Esta misma situación se da en banda ancha. Así, el 42 por ciento de los hogares de la Unión Europea tenía banda ancha en el primer trimestre de este ejercicio, frente al 30 por ciento de hace un año. La variación ha sido, por tanto, de 12 puntos, mientras que el avance de España (31 por ciento) ha sido algo menor, el diez por ciento. Por otro lado, el estudio de Eurostat revela que casi la mitad de los españoles que accede a Internet revista su correo electrónico (45 por ciento) o realiza alguna búsqueda (55 por ciento). Asimismo, el 30 por ciento de los encuestados ha señalado que recurre a la Red para encontrar mecanismos de protección frente a virus y el 29 por ciento reconoce que participa en foros de discusión o chatea por Internet. Por último, el nueve por ciento de los españoles afirman que utilizan la Red para crear páginas web y efectuar llamadas telefónicas, mientras que la media europea es del 15 por ciento.

He aquí el nuevo instrumento del ciudadano español que ha abierto una era ciertamente apasionante. Porque la Red lo es en su sentido positivo y negativo: permite la comunicación interpersonal continua y en tiempo récord, pero también te deja atrapado en ella, *jugando*, durante horas, hasta el punto de que la noción del tiempo se escapa. La Sociedad Red plantea una cuestión clave: o controlas lo que tienes ante ti o te controla, pero sin ella ya no se puede estar. El discurso oficial suele aplicar a esta situación el nombre de *sociedad del conocimiento*. Es un error mayúsculo propio del optimismo político y mercantil de la sociedad del éxtasis cibernético, como la hemos llamado en algún trabajo. Hay que tener claro que una cosa es disponer de miles de toneladas de datos y otra muy distinta tener conocimiento. El conocimiento precisa de una base cultural amplia y de una metodología, y eso está en los libros, en la enseñanza y en la educación, pasos previos o simultáneos al de ponerse frente al ordenador.

Por lo demás, los niños y jóvenes están «pegados» a pantallas: TV, PSP, Nintendo, PC… Y en el futuro lo estaremos casi todos a los libros electrónicos de los que las aportaciones de Amazon (www.amazon.com) nos ofrecen una clara muestra. Se supera la incomodidad de la pantalla, en una de tamaño libro y fina, como tres veces el ancho de una moneda, vamos a tener miles de títulos, Internet, bases de datos, diccionarios, y cuanto es necesario para leer con rigor. A su vez, en EE UU ya hay más ciudadanos que consumen prensa digital que de papel. Es el futuro, no desaparecerá el papel, pero sí mucha cantidad. Y en asuntos administrativos, la telemática se impone, en la universidad es ya habitual.

Prensa rosa

La aportación más genuina de España al periodismo han sido las revistas del corazón. Desde que *Blanco y Negro*, el después suplemento de *ABC*, ya en los años veinte, empezara a dar a conocer y consolidara las noticias del mundo del corazón, la llamada *prensa de papel cuché* no ha dejado de incrementar su presencia. Las *clásicas* son *Pronto, Diez Minutos, Hola, Semana* y *Lecturas*, a las que se han sumado, en los noventa y a principios del siglo xxi, cabeceras como *Sorpresa*, *Qué me dices*, *AR, Ragazza*, etc. Con facilidad superan los 100.000 ejemplares de tirada y las que hemos denominado *clásicas* pueden superar con creces el medio millón, como es el caso de *Pronto* que puede llegar a los 700.000 ejemplares.

Tampoco se libran del influjo de los grupos de comunicación. *Lecturas* ha pasado de ser mayoritariamente de capital catalán a pertenecer a Edipress, un grupo suizo. *Diez Minutos* forma parte de Hachette, de Francia, al que ya nos hemos referido al tratar del Grupo Anaya que también le pertenece. Aunque no goza de la tirada de las anteriores, no hay que olvidar *Vogue*, donde posaron las ministras de Rodríguez Zapatero para asombro de unos, perplejidad de otros, risas y hasta envidias. *Vogue* es una revista estadounidense, perteneciente al Grupo Condenast, una empresa que edita publicaciones para un público de alto poder adquisitivo, aunque se extiende a otros segmentos de población también. A un público de medio y alto nivel se dirige *Hola!* que ha tenido una expansión espectacular en los últimos años, con ediciones en Inglaterra, Francia, Canadá, Rusia, Grecia y México.

El éxito cultural de estas revistas, a nuestro juicio, consiste en maniobras sicológicas de proyección y en el morbo. Los lectores se identifican con aquello que quisieran ser, el llamado *glamour*, propio de ciertos segmentos sociales minoritarios, ejerce una influencia importante sobre la población. Todo el mundo desea ser famoso e importante. Los efectos de esta prensa así como de los programas televisuales se dejan ver con suma claridad en actos sociales de la población media y baja, como bodas, bautizos, comuniones e incluso entierros. No hay más que echar un vistazo a las vestimentas y al ritual del que se rodean los novios. En numerosas ocasiones, los ciudadanos rechazan ser quienes son para imitar a quienes quisieran ser. Es una dinámica de alienación en la que el sujeto cae con relativa facilidad.

Los dos próximos apartados completan la creación de la realidad en los públicos, eso que se llama en comunicación *la creación de la agenda del día*, es decir, lo que la gente debe pensar e incluso sentir. Se indicó al principio que los receptores poseen sus propios mecanismos de defensa, pero también se dijo que, por regla general, los medios ejercen un papel crucial sobre un sujeto poco formado y con escasa vida interior, como lo demuestra el hecho de que ningún gobierno, ni de derechas ni de izquierdas, se haya atrevido a privatizar TVE, ni el primer canal ni el segundo, ya que les sirven como vehículos de propaganda.

COLUMNISTAS, TERTULIANOS Y RADIOPREDICADORES

Salvo quienes por obligación profesional o curiosidad cambiamos de sintonía, las audiencias, como si de una u otra religión se tratara, buscan que los contertulios o los predicadores radiofónicos les digan aquello que desean escuchar. El gremio de los periodistas es un paradigma de lo que se acaba de afirmar. Revestidos por una supuesta autoridad que las ondas otorgan, los ejercicios más sibilinos o explícitos de persuasión se han llevado y se llevan a cabo. Como ejemplo de persuasión sutil hemos tenido durante decenios a Iñaqui Gabilondo, un periodista modelo de periodistas en la Transición que, por desgracia para el rigor de la información, *vendió* su talento al grupo Prisa y a un partido o corriente de partido concreta.

Gabilondo es capaz de venderle un bloque de hielo a un esquimal. Cuando se produjo el atentado terrorista del 11-M y se suspendió el proceso electoral en curso, se quedó solo con Jiménez Losantos, en la COPE. Los políticos fueron sustituidos por los *predicadores* y Gabilondo ganó por goleada porque Losantos es un agitador de la escuela de Queipo de Llano y, más recientemente, de la corriente de Antonio Herrero y eso, en estos tiempos, no capta ya tanto. Todos, con sus características propias (Gabilondo es el más riguroso), han sido o son grandes manipuladores porque no aportan ni contrastes ni pruebas fidedignas de lo que afirman y porque mezclan todos los géneros periodísticos posibles, lo cual no deja de ser un nuevo género periodístico, según han apuntado algunos expertos como el profesor Antonio López Hidalgo, de la Universidad de Sevilla. El éxito radiofónico de Gabilondo lo ha llevado a Cuatro. La cadena ha querido así intentar una implantación que no ha logrado.

El locutor de radio con carisma, que eso son los llamados *predicadores radiofónicos*, ha gozado en España de predicamento desde hace decenios, pero aquellos otros del franquismo, tipo Boby Deglané, da la impresión de que eran más cercanos al público, no conformaban esta elite de presentadores y tertulianos que se ha concretado entre los años ochenta y el comienzo del siglo XXI. Eso sí, todos encierran, en mayor o menor medida, un paternalismo y, a veces, un tono de *perdonavidas* evidente, como en el caso de Carlos Herrera que desde Onda Cero propaga las ideas del PP sin disfraz alguno. Incluso llegó a ser postulado o tentado por este partido para que aspirara a la alcaldía de Sevilla.

A veces, estos profesionales, como si de conseguidotes se tratara, reciben cartas de todo tipo de receptores, en las que solicitan desde que se diga algo concreto por las ondas hasta que le busquen trabajo al hijo de algún radioescucha. El fenómeno se puede extender a los presentadores de informativos en televisión. Ya apenas existen programas de radio y de televisión en abstracto, sino que llevan de forma explícita o implícita el personalismo más extremo: *La radio de Julia* (por Julia Otero), *Supergarcía, en la Hora Cero* (a nuestro juicio el profesional que ha ejercido un buen periodismo de investigación y denuncia, ya en desuso, por desgracia). Encarna Sánchez, desde la COPE, fue otro prodigio de esta corriente de personalismo exacerbado, tipo norteamericano, pero es que el público necesita sus *gurús* y la comunicación se los da.

Los tertulianos aparecen como los sacerdotes de los sumos sacerdotes quienes, por otra parte, tienen sus aprendices, colocan a su lado a sus validos, como hacían los reyes o los faraones con sus hijos, y los van mostrando poco a poco a la audiencia para acostumbrarla al relevo. A veces, son casi clones del sumo predicador. Las tertulias radiofónicas, desde nuestro punto de vista, han ido perdiendo en pluralidad desde los años ochenta hasta nuestros días en que suelen ser simples reuniones de amigos simpatizantes del mismo partido (o PP o PSOE, más alguna excepción no polémica) en las que se refuerzan los egos y hacen como que discuten.

Por ejemplo, solía ser frecuente en otros decenios la presencia del *herético* entre los tertulianos, del herético profundo y esencial, no anecdótico, no teatral. Ése fue el caso de Gonzalo Puente Ojea, que despertaba las iras de los oyentes con sus críticas a la religión. Este tipo de expertos ha ido desapareciendo, a Victoria Prego la Onda Cero de Telefónica —en manos del PP entonces, a finales de los noventa— le prohibió que

les diera cancha a determinados comentaristas vinculados al PSOE. Y al revés, Pedro J. Ramírez denunció en un programa de televisión de Tele 5 cómo Iñaqui Gabilondo no le permitió entrar en antena para defenderse de los ataques que estaba recibiendo.

En ese mismo programa, el entonces director de *La Vanguardia*, Juan Tapia, lanzó el dardo en dirección contraria: la COPE era la que no le había dejado entrar en directo para el mismo fin. Hay que aclarar que en los últimos tiempos, Godó, dueño de *La Vanguardia*, se ha desmarcado bastante de aquella hostilidad contra el PSOE de los primeros años ochenta, ante la ira de los Luca de Tena que, en cierta ocasión, cuando pactó con Polanco la creación de Unión Radio, lo llamaron «traidor» desde las páginas de *ABC*. Y es que conviene estar bien con el poder político socialista, mucho más cuando en Cataluña logró apear al *eterno* Jordi Pujol aunque fuera recurriendo a lo que se llamó gobierno tripartito.

TELEBASURA Y *LATE*

En cierta ocasión, el profesor Manuel Núñez Encabo se preguntaba si había que hablar sólo de televisión basura o también de público basura. Lo que no nos cabe duda es de que si existe la llamada televisión basura es porque alguien la ve. Y se ve en cuotas altas, comparables a las de EE UU. Personalmente, no estamos de acuerdo con la denominación *televisión basura* porque a nuestro entender se trata de una televisión altamente útil para el estudio de un amplio segmento de la sociedad, ésa que hemos definido como de escasa vida interna y de poca o nula formación cultural, aunque no es descartable el segmento de público al que le resulta atractiva este tipo de programación por simple curiosidad o evasión de problemas graves o tensiones cotidianas excesivas.

El morbo se define como la atracción exagerada por las desgracias ajenas y este factor es uno de los que está detrás de esta programación. Y naturalmente, el sexo, la transgresión que a otras horas del día no se debe hacer, según la cultura imperante. Pero una transgresión comercial basada en las emociones más primitivas y más bajas, no en el intelecto y el conocimiento, este tipo de transgresión dicen los responsables ya de antemano que no es rentable porque hay quien decide lo que es rentable y lo que no. Una programación que enlaza con el nuevo fenómeno, el *late*, o *prime time* de madrugada, donde no es extraño que niños

y jóvenes, aún menores de edad, se sienten solos o acompañados por los padres ante el televisor, a costa de horas de sueño que les vendrían muy bien para su rendimiento escolar. La permisividad excesiva de los padres, la ley del pendulazo desde el autoritarismo franquista hasta el populismo actual, tiene mucho que ver con la aceptación de este tipo de programación y con otros fenómenos porque en la educación en general está el secreto de que se acepte más o menos un mensaje concreto.

La programación *late* comenzó ya a finales de los años cincuenta en los EE UU. En España, uno de los que abrió la veda fue Jordi González con el programa *Les Mil i Una*, en la televisión catalana que, contra pronóstico, cosechó gran éxito. En los noventa, *Esta noche cruzamos el Mississipi* consagró a Pepe Navarro, desde Tele 5, al que sustituiría Javier Sardá con *Crónicas Marcianas* mientras que Navarro se iba a Antena 3 a estrenar *La sonrisa del pelícano*. Casi todo valía, los transexuales nos enseñarían sus encantos y las *siliconófilas* sus pechos. No había más secreto que las partes bajas para regocijo de Freud y de Nietzsche que llegó a decir algo parecido como que la única verdad eran las partes bajas. La gente disfruta viendo hacer aquello que no se atreven a hacer aunque luego lo imiten.

Después, la cosa se ha *refinado* con Buenafuente y Eva Hache, pero sus contenidos, por regla general, dejan traslucir una infantilización del pensamiento del receptor a nuestro juicio alarmante para el desarrollo de una auténtica democracia. *Aquí hay tomate* o *Salsa Rosa* enlazan con la noche desde el mediodía y la tarde. Como ya dijeron Maquiavelo, Locke o Lipmmann asesorando al poder, la gente debe sentir antes que pensar, he ahí una clave del dominio y del negocio. Espacios como *El hormiguero* (Cuatro) o *Sé lo que hicisteis la última semana* (La Sexta), siembran una duda sobre la madurez mental de los receptores y sobre la calidad «progresista» de sus impulsores. Ambas cadenas se dirigen a un público joven, pero entre ambas no llegan al 15% de audiencia, por lo cual no es descartable su fusión.

Los programas de pensamiento se dejan para los canales temáticos (y para eso hay que pasar por taquilla) o para excepciones como las entrevistas de Jesús Quintero (aunque lo censuren en TVE como ocurrió en 2006 con una a José María García). Los espacios sobre debates están exentos de interés porque hay que contestar en 59 segundos o te retiran el sonido. Y, por supuesto, hay que armar ruido para que la dictadura de la audiencia suba o se mantenga. El rigor pasa a segundo plano.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Jesús Timoteo (1989): *Historia de los medios de comunicación en España: periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona: Ariel.

BALSEBRE, Armand (2002): *Historia de la radio en España*, 2 vols., Madrid: Cátedra.

BOURDIEU, Pierre (1997): *Sobre la televisión*, Barcelona: Anagrama.

DÍAZ, Lorenzo (2006): *50 años de televisión en España*, Madrid: Alianza Editorial/TVE.

HARRIS, Marvin (1979): *El desarrollo de la teoría antropológica*, Madrid: Siglo XXI.

MONCADA, Alberto (1991): *El nuevo poder informativo en España*, Madrid: Libertarias/Prodhufi.

PIZARROSO, Alejandro (1992): *De la Gazeta Nueva a Canal +*, Madrid: Universidad Complutense.

REIG, Ramón (1998): *Medios de comunicación y poder en España*, Barcelona: Paidós.

—— (2001): *El éxtasis cibernético*, Madrid: Libertarias/Prodhufi.

—— (2004): *Dioses y diablos mediáticos*, Barcelona: Urano.

SAINZ, Dolores y M.ª Cruz EOANE (1990): *Historia del periodismo en España*, Madrid: Alianza Universidad.

SÁNCHEZ-BRAVO CENJOR, Antonio (1992): *Manual de Estructura de la Información*, Madrid: Fundación Ramón Areces.

SOREL, Andrés (1985): *Liberación: desolación de la utopía*, Madrid: Libertarias/Prodhufi.

ZALLO, Ramón (dir.) (1995): *Industrias y políticas culturales en España y País Vasco*, Bilbao: UPV.

CIENCIA, CONOCIMIENTO Y SOCIEDAD

Vladimir de Semir

Nuestra sociedad está en plena evolución. Inmersa en la transición de la sociedad industrial, basada en nuestra capacidad para aplicar las tecnologías manufactureras en la transformación de las materias primas, a una nueva sociedad que hemos convenido en llamar *del conocimiento*, basada en nuestra capacidad para utilizar las tecnologías de la información y de la comunicación en la transformación creativa de las ideas y en la generación de nuevas oportunidades de trabajo, que se caracterizan por un gran valor añadido en su impacto social y económico. O dicho de otra forma, hasta ahora hemos basado nuestro progreso en nuestra capacidad en transformar la materia tangible, los átomos; a partir de ahora, añadimos nuestra capacidad de transformar la materia intangible, los bits.

El desarrollo de esta nueva sociedad y economía del conocimiento —que no sustituye, sino que se superpone a nuestras capacitaciones surgidas de la revolución industrial, que nos ha marcado la senda en los dos últimos siglos— se fundamenta, principalmente, en la rápida incorporación de las innovaciones científicas y sus aplicaciones tecnológicas a nuestra realidad profesional y vida cotidiana. Por tanto, nuestras capacidades individuales y colectivas para asimilar estos cambios son esenciales para el éxito de este proceso de aprendizaje continuado y adaptación constante que caracteriza esta nueva sociedad. Por ello, esta transformación es indisociable de una necesaria evolución conceptual que nos ha de permitir un mejor entendi-

miento y gestión de las innovaciones, que marcan la rápida consolidación de la economía y sociedad del conocimiento.

No debemos olvidar en este sentido que las transformaciones que acompañan y condicionan esta evolución no son tan sólo económicas, sino también (y sobre todo) culturales y sociales. Es por esta razón que cada vez resulta más necesario fortalecer estrategias dirigidas a divulgar estos nuevos conocimientos, así como sus aplicaciones tecnológicas, en el contexto de las cuestiones éticas, culturales, sociales, económicas y políticas que se nos plantean. El objetivo final es, pues, una mejor adaptación de nuestra sociedad a esta nueva estructura de vida y de trabajo que se va a consolidar en el transcurso del siglo XXI.

La importancia de la educación y formación científico-tecnológica de la ciudadanía para garantizar el desarrollo de la sociedad del conocimiento ha sido puesta de relieve por expertos como Richard V. Knight, académico de gran influencia en el estudio de la economía basada en el conocimiento. Knight asegura que el citado desarrollo requiere ciertas condiciones indispensables:

- Los recursos del conocimiento deben pensarse en términos regionales.
- Las ciudades deben incentivar la actividad económica densa en conocimiento e impulsar sus centros de excelencia.
- El conocimiento debe ser definido y percibido por la sociedad como una forma de riqueza.
- El público general (la sociedad en su conjunto) ha de comprender y asimilar la naturaleza y el origen de los recursos del conocimiento.
- El desarrollo basado en las actividades del conocimiento significa mejorar la capacidades humanas y organizativas y crear un entorno que conduzca hacia la innovación, el aprendizaje, la creatividad y el cambio.

La generalización de las ideas y de las oportunidades que se derivan de la aplicación de los conocimientos científicos y de sus tecnologías asociadas es, por tanto, una indiscutible necesidad para conseguir una sociedad cohesionada. Esta socialización del conocimiento debe garantizar la capacidad de adaptación de la ciudadanía para evitar los riesgos de caer en una mayor división social entre los que saben y los que no saben, con el fin de facilitar el acceso a las nuevas profesiones de gran valor añadido que genera la economía del conocimiento. Estos objetivos han de formar parte, por tanto, de las políticas sociales y culturales del

gobierno de cualquier comunidad, sea una ciudad, región, país o estado. Consecuentemente, para que España ocupe una posición de liderazgo en este contexto mundial de cambio es imprescindible que su estrategia política incluya la promoción de la cultura científica y tecnológica. Por una parte, para conseguir que la ciudadanía no pierda el tren que conduce a la nueva sociedad del conocimiento y, por otra, con la finalidad añadida de que la sociedad entienda, acompañe y se sienta cómplice del proceso de cambio y apoye las grandes inversiones públicas en educación, investigación y tecnología que se requieren para poder llegar a ocupar un lugar destacado en el grupo de las sociedades más competentes.

No es suficiente, como ha sido habitual hasta el presente, el que la voluntad política impulse —con mayor o menor convicción— los capítulos de la investigación, del desarrollo, de la innovación y del acceso generalizado a las tecnologías de la información y de la comunicación. La adecuación de las infraestructuras necesarias y de los presupuestos indispensables para desarrollar estas actividades se ha de acompañar de una decidida apuesta política por la diseminación y la generalización de una correcta y eficaz capacitación del nivel educativo y cultural de la población. El objetivo consiste en que la ciudadanía pueda acceder a las nuevas oportunidades de desarrollo personal, fundamentalmente de índole laboral, además de estar en condiciones de participar con suficiente espíritu crítico en el debate social, ético y político que comportan la mayoría de avances científicos y técnicos. No debemos olvidar que las grandes transformaciones sociales y económicas que se están produciendo tendrán una incidencia directa en la calidad de vida y en las opciones de trabajo de todos los ciudadanos y ciudadanas. Factores como la excesiva especialización en servicios o la deslocalización de la industria y actividad económica tradicionales pueden ser —son ya— un serio peligro para aquellas comunidades que no han sabido entender, por una parte, que la diversidad cultural es una fuente potencial de valor añadido y que, por otra, no han podido o no han sabido desarrollar su capacidad de adaptación a la nueva realidad económica y social. España, en este sentido es lamentablemente un ejemplo conspicuo de este problema, que se materializa en unos índices de desempleo que doblan la media europea cuando ha llegado la crisis global.

No se trata, por tanto, de conseguir sólo una mejor comprensión pública de las ciencias en el contexto cultural, como ha sido tradicional

desde el famoso discurso *The Two Cultures*[1] de Charles Percy Snow. (Leicester, 1905-Londres, 1980) de mediados del siglo pasado (1959), sino de tener la posibilidad de comprender mejor el mundo en que vivimos gracias al conocimiento científico, una comprensión que nos ha de permitir el desarrollo de una capacidad crítica para profundizar en la construcción democrática de nuestra sociedad.

Por ello, la comunicación pública de las ciencias ha adquirido en los últimos años una relevancia estratégica. No hay duda de que con los cambios que se están produciendo en la transición hacia una economía basada en el conocimiento, la ya tradicional fórmula I+D+i se ha convertido en esencial para alcanzar un lugar competente en el concierto mundial. Sin embargo, parece evidente que la suma de la investigación, del desarrollo y de la innovación olvida otra variable crítica para que esta reacción socioeconómica en cadena funcione y nos convierta en una sociedad situada en la primera línea del siglo XXI con una ciudadanía preparada, que entienda, que acompañe y que sea capaz de participar en esa necesaria e ineluctable adaptación al nuevo modelo económico, social, incluso cultural que configura la sociedad del conocimiento. En consecuencia, está claro que hemos de añadir una variable a nuestra tradicional fórmula I+D+i para que realmente sea eficaz... Una variable esencial que, como un catalizador, haga funcionar adecuadamente la reacción: una *C* de comunicación científica, de cultura científica y de ciudadanía creativa que nos convierta en una comunidad adecuadamente preparada y competente.

Así, la fórmula resultante esencial para establecer ese escenario estratégico que hemos de impulsar desde las políticas de fomento para una adecuada y exitosa transición a la sociedad del conocimiento es I+D+i+C. En la que *I* es nuestra necesaria capacitación en el campo de la investigación científica, básica y aplicada; *D*, el suficiente nivel de desarrollo social y económico; *i*, la decidida voluntad de innovación y creación, individual y colectiva; y *C*, el indispensable fortalecimiento de la comunicación pública de las ciencias, que nos permita alcanzar una adecuada cultura científica para llegar a configurar una ciudadanía con suficiente capacidad de participación e influencia en la toma democrática de decisiones que configuren y consoliden nuestro futuro.

España ha partido con una clara desventaja en este proceso dado el retraso acumulado en el momento de la histórica transición de la dictadura a la de-

[1] C. P. Snow (1998): *The Two Cultures*, Cambridge: Cambridge University Press.

mocracia de los años setenta. La educación y la investigación científica han tenido que ir adaptándose en el último tercio del siglo XX, con el obstáculo de que el importante proceso de modernización política, económica, social y cultural que se ha acometido en estos últimos cuarenta años ha tenido que priorizar muchos otros factores e infraestructuras. Por ello, no ha sido fácil que, año tras año, la educación, la universidad y la investigación científica pudieran contar con los presupuestos necesarios para poder avanzar con la intensidad que era necesaria con el fin de recuperar el tiempo perdido. No es extraño, por tanto, que el índice español de I+D en el Producto Interior Bruto esté notablemente por debajo de muchos otros estados —y en general de la media— de la Unión Europea. Hoy hemos conseguido por fin superar el 1% del PIB con destino a la investigación y el desarrollo (1,25% en la actualidad), pero estamos lejos todavía de la convergencia europea en torno al 3% que estableció la Cumbre de Lisboa en el año 2000 para este apartado estratégico, cumbre en la que se sentaron las bases y directrices para que Europa sea una sociedad competente en la sociedad del conocimiento.

Sin duda, España ha dado un salto importante en los últimos años en investigación científica y en algunos campos concretos, como la biomedicina; ha conseguido situarse en un honorable lugar, mientras aumentan significativamente las publicaciones científicas internacionales de nuestros investigadores e investigadoras. Sin embargo, hace falta que la iniciativa privada se suba realmente al carro de la ciencia, ya que su aportación al índice del I+D en el PIB sigue siendo muy modesto, y que el sector público no baje la guardia y siga invirtiendo en nuevas infraestructuras educativas y científicas, como se está haciendo en años recientes. Sin olvidar que de una vez por todas se debe establecer una estable profesionalización de la carrera de investigador científico, auténtica asignatura pendiente en nuestra sociedad.

Tampoco nos ha de sorprender que todos los informes de evaluación del conocimiento de nuestros estudiantes en los diferentes niveles educativos sitúen también a España en una posición poco honrosa en la clasificación europea. Basta recordar los sucesivos informes Pisa o analizar el «Informe sobre la situación de las enseñanzas científicas» que se presentó en el Senado español el 13 de mayo de 2003,[2] en el que destaca el descenso en el nivel de conocimiento de ciencias entre los alumnos de secundaria. Para resolver el problema, el Informe afirma que las ad-

[2] Boletín Oficial de las Cortes Generales, núm. 660, 22 mayo 2003 <http://www.rsme.es/comis/educ/senado/I0660.pdf>.

ministraciones públicas han de promover iniciativas que garanticen a todos los estudiantes —de «ciencias» y de «letras»— los conocimientos científicos básicos, tanto teóricos como prácticos. En este sentido, de entre sus recomendaciones destacan las siguientes: 1) superar la tradicional separación entre ciencias y letras, y tener presente el referente humanístico en la enseñanza de las ciencias, considerando el conocimiento científico como una parte fundamental de la historia del hombre; 2) fomentar la creación de infraestructuras científicas y de cultura científica: parques científicos, parques naturales, jardines botánicos, museos y casas de la ciencia; y 3) impulsar la divulgación científica a través de los medios de comunicación y de las instituciones públicas y privadas. El tradicional divorcio entre humanidades y ciencias sigue siendo por tanto una realidad, e incluso se ha agravado en España, aunque en buena medida es una característica general del continente europeo.

En 1999, se celebró una conferencia mundial en Budapest (Hungría) bajo el lema «La ciencia para el siglo XXI-Un nuevo compromiso», con el auspicio de la UNESCO y el International Council for Science (ICSU),[3] de la que surgió una declaración sobre «La Ciencia y el Uso del Conocimiento Científico» en la que se adquirió el compromiso de «promover el diálogo entre la comunidad científica y la sociedad, así como actuar con ética y espíritu de cooperación en sus esferas de responsabilidad con el fin de consolidar la cultura científica y su aplicación con fines pacíficos en el mundo».[4] A partir de esa fecha, se han ido generalizando los estudios y las acciones encaminados a aumentar la sensibilización pública general a favor de la interacción entre ciencia y sociedad.

Está claro que en buena parte este objetivo se realiza por la intermediación de los medios de comunicación de masas... «La relación de la sociedad con la ciencia está en una fase crítica». Con esta frase comienza un amplio informe del Select Committee on Science and Technology of the House of Lords de Gran Bretaña dado a conocer en marzo de 2000 sobre «Ciencia y Tecnología».[5] El informe señala que existe una crisis de confianza en la ciencia y que muchos valores son puestos en duda, entre otras razones, porque existe fundamentalmente una reticencia del

[3] International Council for Science <www.icsu.org>.

[4] Declaration on Science and the Use of Scientific Knowledge <http://www.unesco.org/science/wcs/eng/declaration_e.htm>.

[5] *Science and Technology* -House of Lords (GB) <http://www.publications.parliament.uk/pa/ld199900/ldselect/ldsctech/38/3801.htm>.

público sobre la autoridad científica y porque la mayoría de la información que recibe la ciudadanía una vez superada la escuela está determinada por la creación de una realidad deformada por los medios de comunicación —principalmente la televisión—, a los que se señala como uno de los principales responsables de la banalización de los mensajes culturales que se está produciendo. «Además de la negativa imagen de la ciencia real —afirma el informe—, los medios ofrecen un exótico abanico de material que va más allá de la respetabilidad científica y que tiende a debilitar la mente». Como podemos observar, estos argumentos reflejan una profunda crisis de valores que sin duda hay que englobar en la deriva que padece el sistema informativo mundial y que compromete el nivel cultural de nuestra sociedad,[6] un factor que se añade en el caso de España al deficiente nivel educativo que arrastramos.

En efecto, estas conclusiones pertenecen al ámbito social y cultural de Gran Bretaña, pero coinciden plenamente con muchos otros estudios realizados en los últimos años en Europa y concretamente en España. No hay más que analizar con detenimiento los eurobarómetros «Europeos, Ciencia y Tecnología»[7] y «La investigación científica en los medios de comunicación»[8] o las encuestas que realiza cada dos años la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) sobre «Percepción Social de las Ciencias en España»[9] para tener una clara radiografía cultural de la intersección de la ciudadanía española con el conocimiento científico. En resumen:

- Una amplia mayoría de los ciudadanos españoles consultados —2 de cada 3— reconoce que durante su etapa escolar recibió un bajo o muy bajo nivel de educación científica y técnica.
- La sociedad española tiene una imagen ciertamente positiva de la ciencia y de la tecnología, construida desde una base cierta de curiosidad (limitada eso sí) que, sin embargo, no se corresponde con la formación e información que los ciudadanos creen poseer y recibir en este ámbito.

[6] V. De Semir (2008): «El declive de las noticias, incluidas las científicas», *Periodística 11*, Barcelona.

[7] *Europeans, Science & Technology*, junio de 2005 <http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_224_report_en.pdf>.

[8] *Scientific Research in the Media*, diciembre de 2007 <http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_282_en.pdf>.

[9] Cuarta encuesta nacional sobre «Percepción de la Ciencia y de la Tecnología en España», 2008 <http://www.fecyt.es/fecyt/docs/tmp/-1406741440.ppt>.

Ello se traduce no sólo en un problema cultural, sino que tiene implicaciones negativas en muchos otros ámbitos sociales y económicos. Influye incluso en una fuerte disminución de vocaciones científicas y también, en buena parte, tecnológicas que amenaza a la sociedad española y que compromete su bienestar y competencia futuros. Sin buenos científicos y científicas, España puede verse abocada a ser la Florida de Europa —turistas, jubilados, actividad residencial…— y no la California —actividades densas en conocimiento, creación, investigación, innovación, patentes…—, modelo este último que asegura una economía diversificada, sólida y con capacidad de adaptación a los cambios, y por tanto una sociedad equilibrada y fuertemente cohesionada

En consecuencia, no nos ha de extrañar que la necesidad de la promoción de la cultura científica haya entrado ya en la política y que se haya puesto en marcha desde la Comisión Europea un «Plan de Acción Ciencia y Sociedad»[10] que figure como una de las líneas de trabajo en el 7.º Programa Marco de la Comunidad Europea (2007-2013), que establece ayudas específicas para la puesta en relieve del papel de la ciencia en la sociedad, impulso de la comunicación científica y su percepción por el público.[11]

Éste es el contexto y en concreto, la situación en que nos encontramos cuando analizamos la interrelación entre ciencia, conocimiento, cultura y sociedad en España. Y en este punto es inevitable preguntarse: ¿de dónde venimos? ¿Cuál ha sido el camino recorrido?

Al igual que ha pasado en los últimos años con el impulso dado a la ciencia en España con el fin de recuperar nuestro déficit estructural y competencial, la difusión y la promoción de la cultura científica han ido adquiriendo una mayoría de edad en el último tercio del siglo XX. A partir de la herencia de una sólida tradición histórica de divulgación cultural de las ciencias que se consolida durante el siglo XIX, como en el resto de Europa, y que se desarrolla intensamente en paralelo a los grandes avances científicos y tecnológicos que transcurren durante el

[10] Plan de Acción Ciencia y Sociedad, 2002 <http://europa.eu.int/comm/research/science-society/pdf/ss_ap_es.pdf>.

[11] FP7 Capacities «Science in Society» Program, noviembre de 2007 <http://www.upf.edu/pcstacademy/_docs/FP7SciencexSociety.pdf>.

siglo xx,[12] la promoción de la cultura científica ha adquirido naturaleza de estrategia política.

Todo comenzó en cierta forma con las consecuencias socioculturales que tuvieron las grandes demostraciones de capacidad tecnológica del ser humano —alguna sin duda brutal— surgidas a partir de la Segunda Guerra Mundial. Así, por ejemplo, la consolidación definitiva del periodismo científico se produce en plena guerra fría entre los dos grandes bloques político-económicos en los que quedó configurado el mundo tras la guerra y con la carrera espacial como campo de batalla comunicativa entre norteamericanos y soviéticos. John N. Wilford, uno de los periodistas fundadores de la sección «Science Times», que se publicó por primera vez el 14 de noviembre de 1978 en *The New York Times,* lo expresa con claridad cuando afirma: «Yo soy periodista científico gracias al *Sputnik*».[13] El hecho es que tras la repercusión de las bombas atómicas (1945) y el inicio de la conquista espacial con el lanzamiento del primer satélite artificial (1957), hasta la llegada a la Luna (1969), la rivalidad económica y tecnológica de Estados Unidos y la Unión Soviética se dirimió en buena parte en el mundo de la comunicación pública de las ciencias y de las tecnologías, convirtiéndose el periodismo científico en una de las herramientas estratégicas para explicar al mundo lo que estaba pasando con la carrera científico-técnica entre las dos grandes superpotencias. El objetivo final era intentar demostrar en cada caso que el respectivo modelo político-económico era el más eficiente para afrontar el nuevo mundo surgido de la Segunda Guerra Mundial..

En este mismo contexto, se impulsa en Estados Unidos, en 1957, la primera encuesta sobre comprensión pública de las ciencias a cargo de la National Association of Science Writers*:* «los americanos tienen, en general, una actitud positiva hacia la ciencia, aunque su conocimientos sobre esta materia son bajos». Coincidiendo con el «bip-bip» del *Sputnik* soviético que sobrevuela varias veces al día territorio norteamericano, surge una gran preocupación por que la población tenga suficiente educación científica y para que, en consecuencia, la sociedad adquiera el nivel científico y tecnológico necesario para asegurar un país competente y que pueda alcanzar el liderazgo en el concierto mundial. No es

[12] V. de Semir *et al.* (2002): *Divulgadores de la Ciencia- Quark,* núm. 25 <http://www.prbb.org/quark/26/default.htm>.

[13] John N. Wilford (2004): «Homenaje al Science Times en su 25 aniversario», *Quark,* núm. 34, Barcelona <www.prbb.org/quark/34/default.htm>.

porcasualidad que el mismo año 1969 de la llegada del hombre a la Luna (espectacular logro que consiguió Estados Unidos para contrarrestar los indiscutibles éxitos iniciales de la Unión Soviética en la carrera espacial con el primer satélite artificial, el primer animal en órbita y el primer ser humano en el espacio) se creara el primer centro interactivo del mundo para la divulgación de las ciencias: el Exploratorium de San Francisco (California).[14] Su fundador fue Frank Oppenheimer, físico atómico que trabajó en el «Proyecto Manhattan» que dirigía su hermano Robert en Los Alamos para la concepción de la bomba atómica.

Esta estrategia nacida en 1957, basada en el fomento de la divulgación, el periodismo y, en general, la «alfabetización» pública de las ciencias para consolidar un modelo de sociedad, culmina en 1985 en su primera fase en Estados Unidos cuando la American Association for the Advancement of Sciences funda el «Proyecto 2061» para ayudar a todos los americanos a alcanzar una adecuada instrucción en ciencias, matemáticas, y tecnología.[15] Naturalmente, esta convergencia educativa y cultural de los Estados Unidos para la integración y promoción del conocimiento científico tiene su traslación a Europa y, concretamente, a España.

Así, el 2 de junio de 1981, se inaugura al público el Museo de la Ciencia de la Fundación La Caixa en Barcelona, claramente inspirado en las tesis interactivas de Oppenheimer basadas en la importancia de las percepciones sensoriales como principio de las exhibiciones para despertar el interés por las ciencias.[16] Hoy el museo rebautizado —con un claro criterio de *marketing*— con el nombre de CosmoCaixa recibe una media de 800.000 de visitantes al año tras una importante remodelación y ampliación que se inauguró en 2004.

A mediados de 1985, abre sus puertas la Casa de las Ciencias de A Coruña, el primer museo interactivo de titularidad pública de España impulsado por el ayuntamiento de una ciudad. Hoy, la ciudad gallega cuenta con otros dos centros de divulgación científica, la Domus, dedicado a la especie

[14] Exploratorium: the Museum of Science, Art and Human Perception <http://www.exploratorium.edu/>.

[15] El «Proyecto 2061» se llama así porque en el año 2061 volverá a pasar el cometa Halley —la última vez que lo hizo fue precisamente en 1985— y se considera que este plazo de tiempo entre las dos fechas es el necesario para que la sociedad norteamericana alcance la calidad educativa necesaria para poder afrontar los cambios científicos y tecnológicos <http://www.project2061.org/about/default.htm>.

[16] Frank Oppenheimer (1968): «A Rationale for Science Museum»-*Curator* 11 <http://www.upf.edu/pcstacademy/_docs/Oppenheimer1.pdf>.

humana (1995) y el Aquarium Finesterrae (1999), dedicado al ecosistema oceánico. Los tres configuran los Museos Científicos Coruñeses,[17] a los que se unirá en un futuro próximo el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología que el Gobierno de España ha decidido ubicar en A Coruña, en una decisión política descentralizadora sin precedentes.

Esta eclosión de *science centers* —en la mayoría de los casos no se trata exactamente de museos, sino de centros de animación, interpretación y participación científicas— también ha tenido una importante proyección en otras capitales españolas por iniciativa pública, como es el caso, entre otros, de El Parque de las Ciencias en Granada (inaugurado en mayo de 1995 y ampliado en 2008 hasta convertirlo en uno de los más importantes de España).[18] Y no hay que olvidar los numerosos museos locales que han ido abriendo sus puertas en los últimos años en pequeñas localidades y que poseen un importante impacto en el turismo cultural local. En este campo, hay que citar sin duda a la red de museos dispersos por la geografía del Museo Nacional de la Ciencia y de la Técnica de Cataluña,[19] en la que se integran museos temáticos específicos herencia de la histórica actividad industrial en cada comarca, como por ejemplo es el caso del Museo de las Minas de Cercs, en el Berguedá.

Los medios de comunicación también evolucionaron como hicieron previamente en Estados Unidos. El 10 de octubre de 1982, el periódico *La Vanguardia* de Barcelona inserta las primeras páginas semanales especializadas en ciencia de la prensa española contemporánea, que en 1987 se convertirían en suplementos de ciencia y de medicina, referencia del periodismo científico moderno que perduraron en diversas formas hasta 1997.[20] Otros periódicos han seguido esta línea y hoy la información científica está plenamente presente en prensa, radio y televisión, con mayor o menor intensidad y calidad; y una revista de divulgación como es *Muy Interesante* es la más vendida en España en la categoría de mensuales.

En 1985, aparecen sendas colecciones de libros de divulgación: Biblioteca Científica de Editorial Salvat —que llegó a editar 100 volúmenes— y Biblioteca de Divulgación Científica «Muy Interesante» de Edi-

[17] Museos Científicos Coruñeses <http://www.casaciencias.org/>.

[18] Parque de las Ciencias de Granada <http://www.parqueciencias.com/>.

[19] Museo Nacional de la Ciencia y de la Técnica de Cataluña <http://www.mnactec.cat>.

[20] Pol Morales (2007): «Vladimir de Semir: 25 años de periodismo científico (1982-2007)» , Cuadernos de la Fundación Dr. Antonio Esteve, núm. 11. <http://www.upf.edu/pcstacademy/_docs/200710_desemir_intro.pdf>.

ciones Orbis, ambas publican traducciones de conocidos divulgadores científicos de todo el mundo y alcanzan una cierta relevancia en librerías y quioscos. Hoy la divulgación científica literaria goza de buena salud como lo atestiguan las muchas colecciones que se pueden encontrar en las librerías: Metatemas-Tusquets, Drakontos-Crítica, etc., ¡aunque las encuestas culturales sigan ofreciendo el dato de que el 50% de la población española no compra nunca ni lee un libro!

En el ámbito político, la Generalitat de Catalunya planteó una propuesta pionera en 1988 al crear por iniciativa del consejero de Cultura de la época, Joan Guitart, una Comisión para el Estímulo de la Cultura Científica que desarrolló durante varios años un innovador y fecundo programa en favor de que la ciencia se integrara en el mundo de la cultura[21] hasta que el consejero fue sustituido en 1996. Fue una lástima que se truncara esta iniciativa, aunque en una pequeña parte fue continuada por la Fundación Catalana para la Investigación, sobre todo en la coordinación de la «Semana de la Ciencia» que se celebra anualmente en noviembre, una iniciativa impulsada desde la Comisión Europea que se ha generalizado en toda España de la mano de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología. Otras comunidades autónomas españolas también mantienen programas propios, como por ejemplo la relevante feria «Madrid es Ciencia» que se realiza desde el año 2000 y que en 2008 recibió más de 150.000 visitantes durante los cuatro días que estuvo abierta al público.[22]

Posiblemente el Ayuntamiento de Barcelona sea el primero en haber roto la timidez con la que la cultura científica se ha incorporado hasta ahora a la acción política de un gobierno municipal, si excluimos el caso ya citado de A Coruña bajo el mandato del alcalde Francisco Vázquez. En 1999, Barcelona creó una concejalía de Ciudad del Conocimiento, en cuyo programa político de actuación 1999-2003 —por tanto asumido por el gobierno municipal en su conjunto— figuró la promoción de la cultura científica y tecnológica. Una iniciativa que la Comisión Europea valoró en su día como una buena práctica política en el campo de la cultura científica. En este caso, también se debió a la sensibilidad y voluntad personal de un político, el alcalde Joan Clos. Ya antes de acceder al cargo, cuando era primer teniente de alcalde y se preparaba para sustituir al alcalde olímpico Pasqual Maragall, en una de sus primeras entrevistas

[21] «La Ciencia es Cultura», 1989 <http://www.upf.edu/pcstacademy/_docs/CienciaCultura.pdf>.

[22] <http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/feria/>.

en calidad de candidato a la alcaldía, respondió así a la pregunta de sí iba a poner el acento en una Barcelona científica:

> Los conceptos de lo científico y de lo humanístico ya no están hoy tan diferenciados. Pero es verdad que me gustaría estimular el papel científico de Barcelona. Me preocuparía que la ciudad perdiera el tren en lo referente a las biotecnologías o las telecomunicaciones, y estaría encantado de contribuir también a la popularización de la ciencia. En realidad, estaría encantado de contribuir a una reconciliación del público con el conocimiento, que me parece uno de los retos más urgentes de nuestra época.[23]

En el siguiente mandato 2003-2007, se creó un Comisionado de la Alcaldía para la Promoción y Difusión de la Cultura Científica que se integró en el Instituto de Cultura de Barcelona. El comisionado impulsó el plan estratégico «La Ciudad por la Ciencia (2004-2007)»[24] por indicación del concejal de Cultura de la época, Ferran Mascarell, basado en el siguiente decálogo programático:

- Promover una ciudadanía más activa, incrementando su espíritu crítico y la capacidad de decisión ante los nuevos retos científicos, médicos y tecnológicos.
- Consolidar la imagen pública de la investigación y la innovación como actividades generadoras de riqueza y, por tanto, como elementos clave de desarrollo.
- Mejorar las posibilidades de acceso a las nuevas oportunidades, reforzando así la cohesión y reduciendo las fracturas educativa y digital.
- Impulsar el proceso de transformación de los centros y museos de ciencia de Barcelona hacia el nuevo Museo de Historia Natural de Cataluña, al mismo tiempo que se continúa la tarea de promoción de estos espacios y sus actividades como elementos articuladores de la cultura científica de la ciudad.
- Reforzar el triángulo ciudad-universidad-empresa, favoreciendo las sinergias entre los tres sectores. De la misma forma, este triángulo tiene que servir también para fomentar el diálogo entre los sectores productivos de Barcelona (especialmente aquellos con fuerte base científica y tecnológica) y la ciudadanía.

[23] *El País*, 21 de septiembre de 1997.

[24] «La Ciudad por la Ciencia», noviembre de 2004 <http://www.upf.edu/pcstacademy/_docs/plan_estrategico_2004_2007_noviembre.pdf>.

- Identificar y promover las áreas estratégicas, en los ámbitos de la ciencia, la medicina y la tecnología, clave para el desarrollo de Barcelona en la sociedad del conocimiento.
- Fomentar el conocimiento y difusión de los valores locales científicos, médicos y tecnológicos, ya sea los generados en nuestras universidades, como el de las PIMES y nuevas empresas del sector.
- Reconducir la crisis de vocaciones científicas entre los jóvenes, garantizando la futura competitividad de la ciudad en términos de investigación y desarrollo y al mismo tiempo fomentando una cultura científica sólida entre las generaciones futuras.
- Corregir la desigualdad de género en el ámbito de la ciencia y la tecnología, fomentando una mayor visibilidad de las mujeres así como favoreciendo una imagen menos desviada de esta actividad.
- Proyectar internacionalmente los valores de Barcelona como una ciudad-vivero, generadora de ideas, proyectos y oportunidades, buscando alianzas y colaboraciones estratégicas con el resto del Estado, de Europa, del Mediterráneo y del resto del mundo.

En este contexto, surgió el compromiso en el pleno municipal de Barcelona de dedicar el año 2007 a la Ciencia y a la Cultura Científica gracias a la medida de gobierno «La ciudad por la ciencia»[25] elaborada por el Comisionado de Cultura Científica y presentada por el citado concejal de Cultura, Ferran Mascarell, artífice máximo de esta estrategia integradora de la ciencia y de la cultura en la política municipal. Una iniciativa que, como ocurrió también en 2005 con el Año del Libro y de la Lectura, fue asimismo impulsada en toda España. En este caso, gracias fundamentalmente a la acción decidida del secretario de estado de Universidades e Investigación, Miguel Ángel Quintanilla,[26] quien, desde el Ministerio de Educación y Ciencia la hizo llegar con éxito a la Presidencia del Gobierno. El Congreso de los Diputados dio su apoyo unánime a una proposición no de ley para declarar el Año de la Ciencia en 2007 y el Gobierno español le dio la máxima proyección con un real decreto y

[25] Medida de Gobierno «La ciutat per la ciència», Consejo Plenario del Ayuntamiento de Barcelona, 24 de noviembre de 2004 <www.bcn.es/medciencies/comunes/mgbcncxcat.doc>.

[26] «Éste es el Año de la Ciencia para los ciudadanos», entrevista a Miguel Ángel Quintanilla, *El País,* 7 de febrero de 2007 <www.elpais.com/articulo/futuro/Ano/Ciencia/ciudadanos/elpepusocfut/20070207elpepifut_2/Tes>.

el nombramiento de la vicepresidenta política, María Teresa Fernández de la Vega, como presidenta de una comisión coordinadora de ámbito estatal.[27] La Fundación Española de Ciencia y Tecnología (FECYT) fue la responsable de la coordinación en toda España.[28]

¿Balance? Unos 4.000 actos en toda España y unos 1.000 sólo en Barcelona, ciudad que movilizó a lo largo del año a un millón de personas en el programa de divulgación científica y que se realizó en un centenar de lugares de la ciudad, con especial protagonismo de las bibliotecas públicas distribuidas por los diversos distritos municipales. Más de 250 entidades de la ciudad formaron parte del consejo promotor que impulsó la iniciativa desde el Instituto de Cultura de Barcelona.[29]

Por otra parte, el establecer la divulgación científica como una de las diez líneas programáticas básicas del Plan Estratégico del Sector Cultural de Barcelona[30] se ha consolidado definitivamente a la difusión de las ciencias como una parte sustancial de la política cultural de esta ciudad, que en este aspecto también ha demostrado ser innovadora. Pocas ciudades europeas han incorporado la ciencia a sus programas culturales, aspecto que ha merecido el reconocimiento de la Comisión Europea que apoya el proyecto «Ciudad y ciencia» nacido en Barcelona[31] y que con este motivo decidió convocar un relevante Foro Europeo de Periodismo Científico en la Universidad Pompeu Fabra en el marco de las actividades de Barcelona Ciencia 2007.[32]

Por su parte, el Gobierno español clausuró el 7 de febrero de 2008 el Año de la Ciencia con la presentación de un informe[33] y un baró-

[27] Real Decreto 6/2007, de 12 de enero, por el que se declara el 2007 Año de la Ciencia y se crea la Comisión para su celebración <www.boletinoficial.com/pdfs/2007/01/16/A02127-02129.pdf>.

[28] Año de la Ciencia en España <www.ciencia2007.es>.

[29] Barcelona Ciencia 2007 <www.bcn.cat/ciencia2007> Memoria Barcelona Ciencia 2007 <http://www.bcn.cat/ciencia2007/cat/MemoriaBcnCiencia2007.pdf>.

[30] Plan Estratégico del Sector Cultural de Barcelona <www.bcn.es/plaestrategicdecultura/castella/index.html>.

[31] Europe, Science and the City: promoting scientific culture at local level <www.escity.org>.

[32] European Forum on Science Journalism <http://ec.europa.eu/research/conferences/2007/bcn2007/index_en.htm>.

[33] Informe final Comisión Nacional del Año de la Ciencia <www.upf.edu/pcstacademy/_docs/InformeAxoCiencia.pdf>.

metro de evaluación[34] de las actividades e iniciativas desarrolladas durante 2007. La vicepresidenta del Gobierno, María Teresa Fernández de la Vega, manifestó que «tal como dijo Newton, la ciencia es como la tierra: sólo puede poseerse una pequeña parte. Su valor reside en que la actividad científica es una obra colectiva. Una actividad en la que participan, en primera línea, científicos e investigadores, pero que detrás debe contar con el apoyo de toda la sociedad.»[35] Por su parte, Mercedes Cabrera, ministra de Educación y Ciencia subrayó que «el Año de la Ciencia no acaba en 2007 y de hecho hoy no cerramos una iniciativa sino que damos un nuevo impulso a una nueva mentalidad: la ciencia para los ciudadanos y el diálogo de la ciencia con los ciudadanos».

Para prolongar este diálogo entre la ciencia y los ciudadanos se crearon en el marco del Año de la Ciencia cuatro estructuras estables con voluntad de continuidad:

—Sistema de Información y Noticias Científicas (SINC): un portal de Internet en el que las instituciones y los científicos pueden colgar todo tipo de noticias científicas. A estos contenidos tienen acceso todos los periodistas dedicados a la divulgación de la ciencia y tecnología española y también el público en general.[36]

—Unidades de Cultura Científica: dotar a los centros de investigación de expertos en comunicación científica que además nutren al SINC de las noticias sobre ciencia y tecnología de mayor interés.

—Red de agentes locales de cultura científica: técnicos para que desarrollen actividades de divulgación científica en municipios pequeños, de entre 15.000 y 75.000 habitantes, donde hay demanda de divulgación pero generalmente poca actividad.

—Red Nacional de Museos de Ciencia y Tecnología: aspira a crear una red de colaboración para un mejor aprovechamiento de recursos entre una treintena de museos de divulgación pertenecientes a distintas instituciones o administraciones.

[34] Barómetro de evaluación y seguimiento de resultados del Año de la Ciencia <www.upf.edu/pcstacademy/_docs/BarometroAxoCiencia.pdf>.

[35] Discurso de la vicepresidenta del Gobierno en el acto de clausura del Año de la Ciencia. <www.la-moncloa.es/NR/exeres/885A3CC0-54F1-4851-B7CBE36FCFA776E,frameless.htm?NRMODE=Published>.

[36] SINC <www.plataformasinc.es>.

La difusión de la cultura científica ha alcanzado una mayoría de edad en el marco político y se ha abierto un camino que debe llevarle a formar parte de los programas culturales a todos los niveles, como ocurrió en su día con la génesis y evolución de la preocupación y el movimiento medioambiental, en cierta medida también vinculados con el hecho de haber podido observar desde los satélites artificiales y desde la Luna la fragilidad de nuestro mundo, la Tierra.

En la actualidad, las diferentes administraciones e instituciones han de ser capaces de pilotar la adaptación a *la cultura del conocimiento*, pues no toda la ciudadanía tiene la misma capacidad para afrontar el uso y las oportunidades que ofrecen las nuevas tecnologías y la aplicación de los conocimientos científicos y tecnológicos. No hay que olvidar que en cada revolución que ha tenido lugar en la historia de la humanidad se estima que desde que empiezan a detectarse los primeros indicios de cambio hasta que éstos se instauran plenamente en la sociedad, por lo menos una generación no puede adaptarse a tales cambios. Para ello es fundamental la educación y la formación cultural continuada y que sepamos transmitir los valores de la sociedad del conocimiento que ya poseemos. Científicos y tecnólogos desempeñan un papel decisivo en esta sociedad y por ello tienen una responsabilidad especial no sólo en llevar a buen término su labor, sino saber explicarla en esta comunidad, ya que es indispensable que todos seamos capaces de asimilar y participar en la rápida innovación inherente a la sociedad del conocimiento.

«La democracia es necesaria, pero no suficiente». Es una frase de un filósofo hoy algo olvidado, Bertrand Rusell. Si no se desarrolla el indispensable espíritu crítico de una sociedad —y para ello es necesario poner el énfasis en la educación y en la cultura, insistimos— nuestra democracia será incompleta. El complemento del pensamiento de Albert Einstein nos ayuda a hacer más explícito el peligro que corremos si no lo hacemos: «la restricción del conocimiento adormece el espíritu filosófico de un pueblo y conduce a la pobreza espiritual». Por lo tanto, hemos de luchar activamente para evitar que consiga cuajar *la tercera cultura* que se nos quiere imponer, *la acultura* basada en lo superficial y en la mediocre uniformidad de la circulación circular de las ideas enraizadas en el pensamiento único, trivial y dirigido. Para ello más que nunca es indispensable que las dos culturas confluyan en una única cultura, *La Cultura,* ba-

sada en el pensamiento crítico, que nos permita ser auténticos protagonistas responsables de nuestra evolución para convertirnos en ciudadanos y ciudadanas competentes en una sociedad cohesionada y más justa.

LECTURA EN EL HIPERMERCADO

Carles Geli

Un mítico iPod por la compra de ocho títulos de la colección. Ésa fue la impactante (el *gadget*-icono del nuevo milenio como obsequio), chocante (regalar un competidor de la lectura por la compra de libros) y tentadora (el regalo es caro) campaña promocional con la que la editorial catalana Edicions 62 lanzaba al mercado el verano de 2007 su nueva y ambiciosa colección de bolsillo Labutxaca. Y era también la primera decisión del flamante equipo directivo del histórico sello catalán tras su *joint venture* con el Grupo Planeta materializada hacía menos de un año, una espectacular operación en la que también participaba el otro gran sello histórico catalán: Enciclopèdia Catalana. Se creaba así un auténtico portaviones de dimensiones desconocidas hasta entonces en la edición en lengua catalana.

La promoción podía no ser tan llamativa en lo económico como el sorteo de un pequeño coche utilitario que había empleado apenas un año antes la también editorial de libros de bolsillo Booket, por citar sólo un caso del omnipresente *marketing* que se ha impuesto en el sector, pero ejemplifica de una sola tacada de billar dos de los fenómenos que han marcado la edición española desde finales de los años ochenta: el nacimiento y la consolidación de los grandes conglomerados editoriales y la incorporación del libro como un producto más de la compleja, competitiva, pero floreciente industria del ocio.

De formar, a entretener

Lo que aún demasiados profesionales del sector siguen cantando a finales de los años noventa con la cansina letra de la endémica crisis del sector —apoyado en el estribillo de los bajos índices de lectura (un 41,1% de los españoles afirmaba en 2007 leer libros una vez a la semana como mínimo, casi cuatro puntos más que en 2002)— es claramente un cambio de tendencia que ya bastantes han detectado y que lenta, pero inexorablemente se viene produciendo desde mediados de esa década: con un cierto retraso, pero los españoles, como el resto de los ciudadanos occidentales, adoptan nuevas formas de lectura (por la evolución de la motivaciones sociales y sicológicas que le llevan a ello) y también nuevas formas de consumir ese libro. Lo segundo es consecuencia de lo primero.

El lector español venía dando pistas de ello desde hacía unos años. Uno de los datos más espectaculares de los estudios sobre hábitos de lectura y compra de esas dos décadas lo aportan los resultados a la pregunta de cuál es la razón por la que los encuestados leían un libro. La respuesta casi automática, lógica, apabullante que se daba —«para mejorar el nivel cultural», «para mejorar en el ámbito profesional»— es, a la entrada del nuevo milenio, una motivación con un porcentaje claramente minoritario (del 18% y 3,3%, respectivamente, el 2001) y ya prácticamente residual sólo cuatro años después (2,4% y 0,8%). El gran triunfador al alza es el concepto «como entretenimiento», «para pasar el rato de ocio», respuesta que en el mismo período obtiene ya el 85%, para alcanzar rápidamente el 90,4% de los resultados. La idea de la lectura como un instrumento capital para acceder a la cultura, como un vehículo principal para mejorar en el trabajo y, en consecuencia, ascender en el estatus socioeconómico («Un libro ayuda a triunfar», recitaba un anuncio institucional del Estado en plena década de los años setenta del siglo pasado) desaparece de la mente de los españoles en apenas quince años. Sí, la lectura mantiene un elevado prestigio simbólico, pero no se le reconoce, en la España que entra en 2000, utilidad real, efectiva, más allá de una forma más de divertimento.

Sutoayuda, el último ensayo

Si la búsqueda del lector responde al estímulo del entretenimiento, es lógico que sus preferencias se inclinen masivamente por los géneros que en mayor medida se lo puedan facilitar. Es el caso de la novela y el

cuento, que alcanzan un apabullante 90,5% de los gustos de los lectores del año 2005, una tendencia que desde 1996 (con casos como el de José Luis Corral y su biografía novelada de *El Cid Campeador,* uno de los primeros ejemplos domésticos del fenómeno, con más de 100.000 ejemplares vendidos) ilustra el éxito del género de la novela histórica, que en los nuevos tiempos aporta, además, la sensación del dos en uno: diversión y conocimientos culturales básicos, más tarde ampliables en parques temáticos y rutas turísticas *ad hoc*.

Esas dosis homeopáticas culturales que salpican las páginas de las novelas parecen satisfacer, en los últimos años, las necesidades de ensayo de los españoles lectores, que han ido desentendiéndose del mismo hasta dejarlo en un delicado 6% del total de sus preferencias. El que fuera uno de los grandes géneros durante la transición española y los primeros años ochenta, con sellos tan emblemáticos como Taurus, Akal, La Gaya Ciencia (que cerraría ya en 1983), ha sufrido en las últimas dos décadas una severa crisis que se ha traducido, por un lado, en un tipo de ensayo más ligero, de una densidad intelectual menor, que ha llegado a coquetear de forma descarada con la autoayuda y el crecimiento personal en una seducción que ha arrastrado, incluso, a nombres ilustres del pensamiento de enjundia español de los últimos años (Fernando Savater, Victoria Camps, José Antonio Marina...). Por otro, ha acabado por dejar en serias dificultades financieras a algunos sellos históricos, como Paidós, que en 2003 acabó en la órbita del Grupo Planeta a través de Espasa Editorial. Tal es la situación del ensayo español que algunos vieron la salvación en el otro extremo del péndulo. Es el caso del pensador Josep Ramoneda, que al tomar en octubre de 2007 las riendas de la colección Ensayo de Tusquets, a pesar de ser consciente de vivir unos tiempos en los que «hasta la academia sólo reconoce *papers*», anunciaba ya «el fin de la vacación posmoderna» y remarcaba como divisa de su nueva etapa «devolver la dignidad a la escritura de pensamiento, a los esfuerzos para encontrar y recomponer unas verdades universales, unos criterios morales compartidos»; todo ello con un referente en el horizonte: «el viejo proyecto ilustrado».

Pero quizá la gran víctima desde los ochenta hayan sido las ediciones de corte universitario, de natural costosas, que se han visto relegadas en los últimos años a tiradas casi clandestinas tras el acoso de las nuevas tecnologías (Internet) y la sangrante herida de la fotocopia ilegal. A su incierto devenir ha ayudado una endémica despreocupación por su pre-

sentación formal y una casi nula política de comunicación y difusión de sus títulos. No había necesidad: tenían un público más o menos minoritario, pero cautivo que ya los perseguía, y los propios centros universitarios se encargaban de enjuagar los elevados déficits siempre presentes. Desde hace unos años, esto último es impensable y la necesidad de abandonar los números rojos las ha llevado a intentar competir con las mismas armas que las editoriales comerciales. Todo ello quedó reflejado en el congreso de la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE) que tuvo lugar en junio de 2007 en Barcelona, a los pocos meses de un cambio de nombre del organismo y la potenciación de un gabinete de difusión, así como de una página web (www.une.es). Pequeños cambios, sin duda, pero simbólicos de los nuevos tiempos.

PAVLOV EN LAS LIBRERÍAS

Que el componente del entretenimiento sea lo que conduzca en buena parte a los españoles a la lectura comporta otra consecuencia: que aquélla sea esporádica, puntual, impulsiva, que responda a una motivación específica, un estímulo-respuesta a la manera del reflejo condicionado del fisiólogo ruso Pavlov: el lector acude llamado las más de la veces por un fenómeno de masas concreto, ya sea éste el nombre de un autor (Dan Brown y *El código Da Vinci*, quizás el primer libro que, junto a las aventuras mágicas de Harry Potter inventadas por J. K. Rowling, ha inaugurado la globalización editorial; Ildefonso Falcones con *La catedral del mar*, en 2005, o, a otro nivel, el tirón desde principios de los noventa de escritores como Arturo Pérez Reverte y Javier Marías, que estallaron ambos en 1993 con *El club Dumas* y *Corazón tan blanco*, respectivamente) o bien se trate ya de aspectos sociales muy espectaculares a escala mundial o local (los atentados del 11 de septiembre de 2001 en EE UU o el del 11 de marzo del 2005 en Madrid; el cambio climático…). Una última consecuencia se derivará de todo ello: cada vez menos títulos serán los que acaparen más la atención de los lectores, bombardeados por infinitas propuestas ya en lo literario como en cualquiera de las vertientes de la industria del ocio. Ello explicaría otro fenómeno detectado especialmente a partir del nuevo milenio: la lenta, pero inexorable longevidad durante meses —años, incluso, en algunos casos— de títulos de libros en las listas de los más vendidos, como ocurrió en 2001 con

La sombra del viento de Carlos Ruiz Zafón, que lleva camino de repetir —aunque quizá con menos fuerza— con la segunda, *El juego del ángel*, y también, ese mismo año, de *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, este último tras abordar el todavía hiriente trasunto de vencedores y vencidos durante la Guerra Civil española.

Nuevos editores

Hay que ser muy hábil y rápido para detectar posibles filones temáticos porque todo ocurre muy deprisa y las modas y las tendencias cambian con rapidez. Ello requiere romper con el tradicional circuito editorial, por lo general de tiempo lento (entre año y medio y dos años) y en el que el editor tiene un papel pasivo a la espera de un original. Los tiempos demandan editores dinámicos que lleven la iniciativa y encarguen contenidos, invirtiendo el proceso: en el origen está pensar quizá qué querría leer un determinado público (al que cada vez más se atreven a llamar *mercado*) tras intentar tomarle el pulso. Es otro de los grandes vuelcos que ha dado el sector editorial en España desde 1986. La primera señal clara en esa línea la proporcionaría Temas de Hoy en 1987, con la editora Ymelda Navajo al frente: se trataba de ofrecer libros sobre aspectos de la más rabiosa actualidad, la mayor parte con base política, en unos momentos convulsos para el partido del Gobierno, el PSOE. Cinco años después, sus espectaculares resultados la llevarían a ser fichada por Planeta. Ese mismo 1992, Juan Cruz tomaba las riendas literarias de Alfaguara, en delicada situación, del mismo modo que en el mismo año lo hacía Enrique Murillo en Plaza & Janés. La elección de ambos, quizá de forma inconsciente, acabaría creando escuela en el sector: el perfil de un periodista, supuestamente raudo, notario de la realidad, para la siempre ambigua y, desde entonces, aún más delicada tarea de la edición, una opción que no haría más que crecer con los años…

Y es que hay que funcionar con rapidez porque las reglas del juego están cambiando muy deprisa. Ha empezado de manera silenciosa un proceso de concentración editorial nunca visto hasta entonces en un sector que observa, como si de un juego de muñecas rusas se tratara, cómo los sellos pequeños y medianos son absorbidos hacia el interior de inmensos conglomerados multinacionales de la industria del ocio a través de grandes editoriales que la mayoría de las veces son, a pesar

de su volumen, las que menos aportan en la facturación de dichos megagrupos ante las mareantes cifras de las divisiones de audiovisuales, música, tecnología, distribución... El fenómeno empieza a principios de los noventa en EE UU y el resto del mundo occidental, pero en España no se consolidará hasta finales de esa década, si bien hay una sonora excepción que indicará por dónde irán los tiempos: la adquisición de la histórica Espasa-Calpe por Planeta en octubre de 1991 por la friolera de 15.000 millones de pesetas de la época, que dos años después se rebajó a 4.500 millones por los malos resultados de Espasa-Calpe.

LLEGÓ LA CONCENTRACIÓN

El proceso es imparable. Aunque aún no se han alcanzado las cifras que presentan países como EE UU (donde el 80% de los libros son producidos por sólo cinco grandes conglomerados) o Francia (el 60% está en manos de dos grandes grupos editoriales), el mercado español no se queda atrás: en el ecuador de la primera década de 2000, sólo nueve grandes empresas mueven el 39% de la facturación de todo el sector, en un contexto en el que una de cada cuatro editoriales forma parte de un grupo. Los casos son numerosos, pero de entre los movimientos más recientes destacan el acuerdo, en España, del coloso italiano Mondadori con Random House, del megagrupo alemán Bertelsmann en 2001; la compra de Minotauro (poseedora de los derechos de las obras de Tolkien al español, entre otras grandes autores de fantasía y ciencia ficción) por Planeta en 2002; la de Paidós, también por Planeta (vía Espasa), en 2003; la clásica Gredos por RBA, en 2006 (tras haberse quedado con anterioridad las catalanas La Magrana y L'Avenç, la veterana Molino y la infantil Serres), y la ya citada *joint-venture* entre Grup 62, Enciclopèdia Catalana y Planeta para la edición en catalán, también ese año.

Los grandes grupos multinacionales acabarán imponiendo, claro, sus criterios y sus dinámicas de rentabilidad, impacto y visibilidad a las editoriales. Ahí no habrá distingo de objetivos con otras firmas del megagrupo, aunque pertenezcan a otras ramas de la industria del ocio como el vídeo o la música. Las prácticas comerciales y de *marketing* dominarán buena parte del proceso editorial. Y no todo el mundo está preparado para ello. Empezará así una espectacular inestabilidad de los equipos editoriales, especialmente en los sellos de mayores dimensiones, un bai-

le de responsables que se llevará por delante históricos nombres hasta entonces incuestionables como Rafael Borrás (Planeta), Juan Pascual (Plaza & Janés y, más tarde, Ediciones B)…

La maquinita de las estrellas

Como una de las nuevas leyes consiste en la necesidad de vender mucho para poder facturar mucho, se le empieza a pedir al libro unos márgenes de beneficios entre el 12% y el 15%, una cifra que representa entre tres y cuatro veces lo que había sido tradicional en el sector. Y si ello no es posible, en su defecto, la existencia cada año del libro que por su relación coste-ventas salve la temporada. Esa política debía tener a la fuerza consecuencias literarias: para cuadrar los números, los editores recurren casi anualmente a los autores mediáticos, los que por su popularidad audiovisual garantizarán unas ventas mínimas de cinco cifras; por otro, presionarán a sus autores-estrella, la apuesta de venta segura, a los autores de marca con su público ya fidelizado. Hay que asegurar las ventas: se requiere un título por temporada de ese tipo de autores. Si éstos son fuertes, resistirán el envite a partir de recopilaciones de artículos periodísticos o ensayos y narraciones breves; o a partir de la recuperación de su obra dispersa por otros sellos; o, incluso, por el inicio de la edición de su obra completa. Si hay suerte, hasta puede surgir una serie a partir de alguno de sus personajes. Aun así, la presión por tener nueva novela o nuevo ensayo en el más corto lapso de tiempo posible será total.

La presión no la sufre sólo el autor, también el editor, que ha tenido que realizar un gran dispendio económico en concepto de anticipo porque el caché de los autores estrella se ha disparado en los últimos años, en lógica correspondencia con la madurez mercantil del sector. Así, se habla de entre 600.000 y 800.000 euros en concepto de avances editoriales por autores como Arturo Pérez Reverte, Isabel Allende o Mario Vargas Llosa; o de 200.000 euros para escritores como Juan Marsé, Rosa Montero o Juan José Millás, por poner ejemplos variopintos. La presión para el equipo editorial será alta: hay que vender mucho para poder amortizar cifras tan elevadas de salida. La estrategia de las editoriales independientes, en este contexto, pasará por intentar conseguir que sea el nombre de la editorial el reclamo, la auténtica marca, que el

libro sea adquirido con independencia de su autor sólo por el hecho de ser publicado por esa editorial. En esa labor sobresalieron durante los noventa sellos como Anagrama («la peste amarilla», como la calificó el fundador de Planeta, José Manuel Lara) y Tusquets y, ya más a finales de esa década y claramente en el nuevo milenio, Acantilado y las incipientes Minúscula y Libros del Asteroide, por ofrecer ejemplos bien distantes y diversos.

EDITORES TRAS EL MOSTRADOR

La imperiosa necesidad de no fallar y de controlar el proceso hasta el final ha llevado a los grandes grupos a intervenir hasta en el punto de venta, en otro fenómeno llamativo de estos últimos años. De nuevo, la primera señal en esa línea la dio Planeta cuando, en 1983, instaló en Barcelona la librería Look. No era exactamente el modelo, y su ubicación y dimensiones tampoco eran las idóneas para las tendencias que se marcaban desde Europa y Estados Unidos. Tras su cierre en 1997, apenas un año después el segundo intento se convirtió —con sedes ya, amén de Barcelona, en Madrid y una inversión prevista entonces de 20.000 millones de pesetas para abrir 20 tiendas por toda España— en la cadena Casa del Libro. Algo similar, con altibajos, realizó el grupo Alfaguara a partir de la cadena Crisol, que arrancó en 1987.

Se ha convertido en algo tan importante estar bien situado en el punto de venta que los que no lo tienen en propiedad hacen lo imposible por estar en zonas preferenciales de los establecimientos. Y ya no se duda, si es necesario, en pagar por ello; y de mil formas posibles: desde poniendo los muebles donde se depositarán los libros hasta comprando el espacio en los mejores escaparates de la tienda o en lugares preferenciales bien cerca de las entradas o de las cajas registradoras de la salida. Más sutilmente, también se insertará publicidad en las publicaciones de esos centros o se ayudará económicamente en diversas labores promocionales de la librería. De alguna de esas maneras han reconocido haber actuado editoriales como Roca, Belacqua, Salvat…, sin duda aún a cierta distancia del pago directo para entrar —y distorsionar— listas de libros más vendidos o de recomendaciones, como se ha dado ya en Inglaterra.

Un editor en principio tan poco susceptible de ser identificado como mercantilista como es el propietario de Anagrama, Jorge Herralde, se

refería ya en su locución como editor invitado en la clausura del máster de edición de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, en 1997, a la necesidad de las editoriales de crear «políticas de visibilidad» y de llevar a cabo lo que felizmente bautizó como «promotion non stop». Todo un editor literario siendo consciente de que unos tiempos en los que se publican 70.520 títulos distintos al año (en 2007, casi el doble de los publicados en 1985, que fueron 36.192, a su vez casi el doble que los 17.727 de 1975) requerían una atención especial de promoción y difusión. Tan importante es ya todo el proceso de contratación, producción y distribución del libro como todo lo que ocurre tras la llegada de éste a las librerías. Sólo así puede entenderse también el inexorable crecimiento de los gabinetes de prensa y los departamentos de comunicación de cualquier sello editorial español que se precie.

Espectacularizar la información

Encargarse de la relación con los medios de comunicación se hace más necesario que nunca, aunque sólo sea para intentar colocar los productos en una cada vez más compleja como desorientada política informativa de los medios de comunicación, a quienes los acelerados tiempos también pillan con el paso cambiado. La suma de los elevados costes periodísticos, más la necesidad de compensar la tradicional paupérrima inversión publicitaria de las editoriales, así como la tendencia a la espectacularización de la cultura, hará que a principios de la década de los noventa los principales diarios españoles cambien de estrategia y reconviertan los monográficos suplementos literarios, de gran prestigio, pero dudoso eco entre sus compradores, en páginas culturales de amplio espectro, dando entrada al arte, al cine, la arquitectura y la música en el mismo producto. Es el momento del nacimiento de suplementos como *Babelia* en *El País* (1990), *ABC Cultural* (1991) y, más tarde, *El Cultural* (1998), primero para el diario *La Razón* y luego para *El Mundo.* Este último inauguraría, con el apoyo de Telefónica, la fórmula del patrocinio privado para este tipo de ofertas periodísticas.

Si la prensa hacía, como mínimo, ejercicios imaginativos para afrontar las nuevas circunstancias, no puede decirse lo mismo de la televisión, donde la mayoría de los programas dedicados al mundo del libro reunirán, desde la Transición, las mismas decepcionantes características: un presentador —la mayoría de los casos escritor él mismo, como demues-

tran los ejemplos de Fernando Sánchez Dragó, Juan José Armas Marcelo, Javier Rioyo, Vicenç Villatoro, Màrius Serra…— sentado frente al autor invitado en una charla sin fin, con la única variante de una mesa camilla o no entre ambos. Tan faltos de imaginación como de recursos, con escasísimos índices de audiencia incluso entre el público que se declara lector (sólo 5,6% de éstos, según una encuesta de 2005, siguen esos programas) y colocados a horas intempestivas de la noche y en los segundos canales de las televisiones públicas (las privadas ni se plantean su realización), los libros y los programas a ellos dedicados no han encontrado su lugar en el mapa audiovisual español.

Donde sí que han empezado a hallar su hueco es en los nuevos templos del turbocapitalismo: el competitivo espacio de las grandes tiendas de ocio y las superficies comerciales. Con el retraso ya habitual de casi una década en relación a países como EE UU o Francia (donde el 56% de los libros ya se venden en grandes superficies especializadas), las cadenas de librerías (Crisol, Casa del Libro, FNAC…) han incrementado su participación en las ventas de libros en casi un 65% desde 2000. Los hipermercados han experimentado también un espectacular aumento: un 46,8% más que a principios del nuevo milenio. La nueva tendencia parece inexorable, en parte inseparable de los nuevos hábitos de compra: uno de cada cuatro libros (25,9%) que se venden en España ya es a través de estos dos canales.

Y esa madurez de este *nuevo* punto de venta quizás explique la eclosión del libro de bolsillo, un modelo de edición que parecía no entrar en los planes de los editores españoles y que empezó a mostrarse ajustado a los nuevos tiempos en 2001, cuando una agresiva política de ofertas y precios de Ediciones B en este tramo hizo aflorar a la superficie una madurez del sector que se consolidó en 2007, con el desembarco de más editoriales a este segmento (RBA; Urano, que lanzó su *megabestseller El código Da Vinci* en ese formato; El Andén, nuevo sello que prevé 150 títulos en un año, el 50% más que en el formato tradicional), el reajuste de estrategia de editoriales como Tusquets —que lanzó una segunda línea de bolsillo con sus grandes éxitos comerciales (*Soldados de Salamina*, *Tokio blues*)… El pastel se lo merece: los libros editados en pequeño formato (6.392) representaron el 9% de los títulos publicados y el 10,4% (37.333.794) de los ejemplares impresos en España en 2007, un 39% más que sólo cuatro años antes. Traducido en euros, la facturación por ventas ascendió a 190 millones.

Quizá la estrategia del iPod no era, pues, tan desaforada…

PROGRAMA DOBLE PARA UN CINE INCIERTO

NOTAS PARA ENTENDER EL CINE ESPAÑOL DE LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS (Y PICO)

Sergi Sánchez

1. En busca de una identidad. temas, formas y estilos desde la postransición a la actualidad

1.1 La Guerra Civil está viva

¿Dónde estaba el cine español en 1986, el año en que el PSOE renovaba su mayoría absoluta y la peseta entraba por la puerta grande en la Comunidad Europea? La ley Miró machacó el subcine de géneros, que, de la comedia grosera a las películas de destape, pasando por los últimos coletazos del cine de terror de baja estofa, había copado buena parte de los rendimientos en taquilla sin hacer nada por legitimar culturalmente la producción del cine español posfranquista. Mal que nos pese, llegábamos a clase con retraso: la sombra de la dictadura, que había estimulado la creatividad de cineastas contrarios al régimen como Carlos Saura, seguía siendo alargada. Si Alemania continúa obsesionada con exorcizar los fantasmas del nazismo o el muro de Berlín, España no pudo evitar recurrir a la Guerra Civil, la posguerra y el franquismo para entender un presente sociopolítico en el que el ejercicio de la libertad parecía la feliz

consecuencia de un interminable vía crucis de represiones y opresiones. Películas como *Las bicicletas son para el verano* (Fernando Fernán-Gómez, 1984), *Dragón Rapide* (Jaime Camino, 1985), *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985), *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1985), *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán-Gómez, 1986), *Tiempo de silencio* (Vicente Aranda, 1986) y *La guerra de los locos* (Manolo Matji, 1987) ponían en práctica, de una manera más o menos oblicua, o más o menos frontal, un revisionismo histórico que, a esas alturas, parecía necesario para liberarse de un pasado que seguía infectando todo intento de análisis del presente. La prueba de que la Guerra Civil sigue siendo un tema de candente actualidad para el cine español está en las quince nominaciones a los Goya que acumuló *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008).

1.2. Perros verdes y supervivientes

Es curioso que, en los ochenta, la mayoría de los cineastas que quemaron sus naves en la lucha antifranquista, realizando un cine que escupía en los ojos del régimen sin miedo a represalias censoras, ralentizaran su producción, refugiándose en un discreto segundo plano dentro de la industria, o desviaran su camino creativo hacia terrenos más rentables comercialmente. La consecuencia de ello es la ausencia de un cine español que hable de la transición a la democracia, o que se plantee el acto cinematográfico como un acto puramente político. Un director tan combativo como Basilio Martín Patino que, con sus prohibidos e insobornables documentales (*Canciones para después de una guerra,* 1971; *Queridísimos verdugos,* 1973; y *Caudillo,* 1976), utilizó la imagen real para revelar la verdad oculta de la España negra, realiza dos películas, *Los paraísos perdidos* (1984) y *Madrid* (1987), que pasan completamente desapercibidas, para refugiarse en televisión, otra vez bajo el disfraz de documental, con la radical *La seducción del caos* (1991). Antaño adalid del cine poéticamente politizado, Carlos Saura estrena su interés por la música filmada con *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo (1986)*; interés que se prolonga hasta la actualidad, con la producción de *Fados* (2007). Autor de la virulenta *Furtivos* (1975), José Luis Borau, llanero solitario, sigue al margen de modas y exigencias con *Río*

abajo (1984) y *Tata mía* (1986). La mismísima Pilar Miró, responsable de uno de los títulos más escandalosos del cine de los setenta, *El crimen de Cuenca* (1979, aunque estrenada en 1981), se recoge bajo el porche del cine intimista en *Gary Cooper que estás en los cielos* y *Werther* (1987). Después de un prometedor arranque en los setenta (suyas son *Camada negra*, 1977; y *Sonámbulos*, 1978), Manuel Gutiérrez Aragón transita por las aguas de un cine de autor de irregulares resultados (de las excelencias de *Demonios en el jardín*, 1982; y *La mitad del cielo*, 1986, a la penuria creativa de *Malaventura*, 1988). Directores como José Luis García Sánchez o Jaime Chávarri, que, con *Las truchas* (1978) y *El desencanto* (1975) respectivamente, parecían dispuestos a cultivar una autoría alérgica a las taquillas, cambian la marcha y se doblegan a las expectativas de una industria que empieza a necesitar sustitutos populistas para ese cine de subgéneros que la ley Miró ha relegado a las salas de exhibición de porno blando. Con el cine de Ozores agonizante y el cine de autor progresivamente despolitizado, *La corte de Faraón* (José Luis García Sánchez, 1985) y *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989) aluden a nuestro pasado contemplando su dimensión más feliz y/o folclórica, la que ratifica la imagen de un país de toros y pandereta para, paradójicamente, explicar un presente que ha pasado por una rotunda metamorfosis cultural e ideológica.

1.3. Caso clínico I: Pedro Almodóvar

Los cineastas jóvenes, los que habían despertado a la vida después de la muerte de Franco, se habían consolidado en el seno de una industria raquítica, cultivando, bajo parámetros más comerciales, una comedia costumbrista de izquierdas que, a base de diálogos frescos e ingeniosos y adaptando al contexto madrileño el humor neurótico de Woody Allen, retrataban las contradicciones de los *progres* liberales que, en 1982, habían subido al poder y prometían convertirse en la clase intelectual dominante de la España futura. Así las cosas, los caminos iniciados por *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977) y *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980) fueron perpetuados a lo largo de la década de los ochenta con películas como *Sal gorda* (1983) o *Sé infiel y no mires con quién* (1985) por parte de Trueba, y *La línea del cielo* (1984), *La vida alegre* (1987) y *Bajarse al moro* (1989) por parte de Colomo (con una bizarra

parada y fonda en la ciencia ficción en *El caballero del dragón,* 1985). A la comedia madrileña no le faltaron hijos pródigos como Manuel Iborra (*El baile del pato*, 1989), Emilio Martínez Lázaro (*Amo tu cama rica*, 1991) o Ana Belén (*Cómo ser mujer y no morir en el intento,* 1991), pero el verdadero triunfador de este período, el único cineasta español surgido después del franquismo que consiguió reinventar los parámetros del género escapando de la marginalidad y haciéndose un hueco en el panorama internacional, es Pedro Almodóvar.

El cine de Almodóvar aglutina los rasgos que caracterizan la nueva España socialista, concentrados en la intensa, azarosa y breve movida madrileña. Una España que, como el justamente célebre ex empleado de Telefónica, se ha hecho a sí misma, ha aprendido de sus propios errores y ha combinado la influencia extranjera con el respeto por la cultura autóctona sin perder un ápice de personalidad. Un cine-esponja que absorbe las virtudes y defectos de todo lo que ocurre a su alrededor, un centrifugado de referencias que mezcla el cómic *underground*, la música marciana, la moda excéntrica, la comedia populista, el melodrama de Douglas Sirk y la novela rosa con una notable falta de prejuicios. Almodóvar simboliza todo lo que la España de los ochenta quería (y aún no puede) ser: su rápida evolución como cineasta sintetiza la impaciencia de un país que, definitivamente, quiere olvidarse de su imagen hermética y anclada en el tiempo. En efecto, películas como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) y *Entre tinieblas* (1983), pese a sus evidentes carencias formales, ventilan las habitaciones cerradas del cine español e invitan, con toda naturalidad, a fecundar las expectativas de un público joven que, por fin, ve reflejadas sus ansias de (pos)modernidad en las pantallas de cine. Entre 1984 y 1988, Almodóvar firma cuatro películas fundamentales para entender no sólo la veloz mutación estética y narrativa que experimenta su obra, sino la historia de una cinematografía que busca desesperadamente convertirse en otra cosa. En las magníficas *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y, en menor medida, *Matador* (1986), Almodóvar pule las aristas de su estilo, ofreciendo una imagen de España en la que conviven con armonía amas de casa adictas al Optalidón, transexuales locamente enamorados, actrices de doblaje en crisis, toreros asesinos, terroristas chiítas y prostitutas amables. El mundo de Almodóvar es profunda y premeditadamente ahistórico: el neorrealismo con toques fantásticos de

¿Qué he hecho yo...? pronto deja paso a la sofisticación cromática y delirante de *Mujeres...* Con esta comedia irresistible, que parece una revisión pop del cine de Ernst Lubistch y Billy Wilder pasada por el tamiz profundo de *La voz humana* de Cocteau, Almodóvar consigue quince candidaturas a los Goya y la rendida admiración de la industria norteamericana, que le nomina al Globo de Oro y al Oscar a la mejor película extranjera. El éxito de Almodóvar, que no ha hecho sino crecer con los años, también ejemplifica uno de los grandes problemas del cine español, a saber: existe Almodóvar, luego existe el cine español. O lo que es lo mismo, cine español es Luis Buñuel, cine español es Carlos Saura, cine español es Pedro Almodóvar. Cine español es un nombre propio que lo justifica todo. La relación de dependencia que ha establecido nuestro cine respecto al director de *Todo sobre mi madre* (1998) sigue funcionando, aunque su reputación y su prestigio son más intocables en el ámbito internacional que dentro de nuestras fronteras. Ese prestigio y esa reputación han jugado a favor y en contra del cine de Almodóvar: en el peor de los casos, su madurez estética, rayana en un manierismo un punto vacuo, ha restado ironía y sentido del humor a sus propuestas (*La flor de mi secreto,* 1995; *Carne trémula*, 1997; *La mala educación*, 2004; acaso demasiado narcisistas para su propio bien; en el mejor de los casos (*Hable con ella*, 2002; *Volver*, 2006), su capacidad de riesgo, su habilidad para encontrar un tono que concilie comedia y melodrama sin esfuerzo aparente y su talento para sacar excelentes interpretaciones de sus actores (sobre todo, actrices) permanece intacta. Sería de ciegos ignorar la importancia que ha tenido Almodóvar a la hora de situar el cine español en el mapa mundi: no es muy común que, en apenas diez años, un cineasta consiga un Oscar a la mejor película extranjera y un premio a la mejor dirección en Cannes (*Todo sobre mi madre*), un Oscar al mejor guión original (*Hable con ella*) y un premio al mejor guión y al mejor conjunto de actrices en Cannes (*Volver*).

1.4. Novatos de primera, consagrados de segunda

Revisando las películas producidas desde 1984 hasta 1989, es curiosa la escasez de nuevos directores en la cantera del cine español (alrededor de un 15% de la producción total, según datos recogidos y

analizados por Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina,[1] son óperas primas). Pocos de los cineastas que dirigieron su primera o segunda película durante este período tuvieron oportunidad de perpetuar su carrera en la siguiente década. Gente como Miguel Ángel Díaz, Javier Palmero, Lluís Josep Comerón, Benito Rabal, Juan Miñón, Antoni Verdaguer, Ferran Llagostera, Antoni P. Canet, Félix Rotaeta, Rafael Moleón o Ana Díez desaparecieron, o casi, engullidos por los fracasos de público y crítica de sus películas, que carecían, y tal vez ése fue su problema, de una apuesta estética que les reservara un espacio privilegiado en la reticente y conservadora producción española de la época. Lo que no significa que algunos directores consiguieran un cierto eco mediático con sus óperas primas: es el caso del mallorquín Agustí Villaronga con *Tras el cristal* (1985), siniestro cuento para adultos en el que se dan la mano el fantasma del nazismo y el de la pérdida de la inocencia en una atmósfera irrespirable; o del catalán Gerard Gormezano con *El vent de l'illa* (1988), exquisito retrato de la Menorca del siglo XVIII bajo dominación británica; o del madrileño Felipe Vega que, con *Mientras haya luz* (1989), *road movie* en blanco y negro de espíritu wendersiano, gana el Premio Nuevos Realizadores en el Festival de San Sebastián; o de Isabel Coixet que, tras el fracaso de *Demasiado viejo para morir joven* (1989), tiene que esperar siete años para dirigir su célebre *Cosas que nunca te dije* (1996); o de José Luis Guerín, que debuta en el campo del largo a los veintitrés años con la notable *Los motivos de Berta* (1984). Mientras Villaronga esboza una trayectoria guadianesca, mayormente fiel a un universo fabulador con preferencia por el lado oscuro de las cosas, y Gerard Gormezano prefiere refugiarse en su faceta de director de fotografía después del fracaso de su segundo film, *Sombras paralelas* (1994), Felipe Vega ha logrado permanecer fiel a un cine intimista, a medio camino entre la comedia rohmeriana y el melodrama inclasificable, Isabel Coixet se ha convertido en una de las abanderadas de un cine español menos español que nunca [*Mi vida sin mí* (*My Life Without Me*, 2003), *La vida secreta de las palabras* (*The Secret Life of Words*, 2005), *Elegy* (2008), rodadas en inglés] y José Luis Guerín ha cultivado una estimulante y nada prolífica carrera, explorando los límites evocativos de la imagen y el sonido (exploración que culmina en la magnífica *En*

[1] Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2001): *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, p. 46.

la ciudad de Sylvia, 2007). Acabamos con el que pueda considerarse el debutante estrella del período, el que funciona como eslabón perdido entre el cine metafórico del tardofranquismo y el cine social del aznarismo: Montxo Armendáriz, que, con *Tasio* (1984), *27 horas* (1986) y *Las cartas de Alou* (1990), ofrece una línea de continuidad para un cine de autor clásico, respetuoso con las tradiciones, a menudo maniqueo, que se convertirá en modelo del cine respetable, comercial y de calidad, de la próxima década.

Desgraciadamente, el cine español de la época, en su mayor parte cultivado, como ya hemos visto, por directores consagrados, prefiere volcar toda su energía en este tipo de producciones, educadas y académicas, con frecuencia adaptaciones literarias de novelas de éxito que funcionan al mismo tiempo como coartada intelectual y garantía en taquilla de un cine que aún no ha encontrado su propia voz tras una década sin Franco. Así las cosas, abundan las películas como *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985), *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1987), *Esquilache* (Josefina Molina, 1987) o *Divinas palabras* (José Luis García Sánchez, 1986); películas que, de buen seguro, habrían encendido la airada respuesta de aquella crítica que machacó, desde el joven atril de la revista *Cahiers du Cinéma* de mediados de los cincuenta, un cierto cine francés cuya buena letra y mejores modales impedían el progreso del lenguaje cinematográfico. Sólo se desmarcan de esta monótona tendencia Vicente Aranda, interesado en abrir en canal la sociedad española hablando el idioma de los barrios bajos (el díptico dedicado a El Lute: *El Lute: camina o revienta*, 1987; y *El Lute II: mañana seré libre*,1988); Gonzalo Suárez, empeñado en transitar su excéntrico camino solitario (*Epílogo*, 1984; *Remando al viento*, 1987), trufado de reflexiones metaliterarias; y Bigas Luna, que, después de las sorprendentes *Bilbao* (1978) y *Caniche* (1979), emigró temporalmente a Estados Unidos para realizar las extrañas *Renacer* (*Reborn*, 1981) y *Angustia* (1987).

1.5. Los jóvenes cachorros

Los nuevos cineastas que surgen a partir de los noventa tienen poco más de treinta años, no han vivido la Guerra Civil, han experimentado los coletazos del franquismo de modo harto superficial y se han educado, en su mayoría, en la escuela del cine de subgénero o del cine de autor

de línea dura. Por fin, puede decirse que hay un relevo generacional: en 1990, el 33,3% de las producciones españolas son óperas primas. El epicentro de este relevo, que reformula el tratamiento visual y temático de las constantes vitales del cine español, se concentra en el País Vasco. Por un lado, tenemos a Enrique Urbizu y Álex de la Iglesia como representantes del cine de género, hasta entonces denostado por la ley Miró; por el otro, tenemos a Juanma Bajo Ulloa y Julio Medem, ambos dedicados a reivindicar un cine poético, que reinventa la tendencia alegórica de significativos cineastas de los setenta como Saura o Erice sin renunciar a la distancia irónica. En solitario, tenemos a Daniel Calparsoro, que después de sorprender con la agresiva *Salto al vacío* (1995), fuertemente ligada con la realidad de una sociedad vasca maltratada por el terrorismo, decepciona con *Pasajes* (1996) y *A ciegas* (1997).

Urbizu debuta con una comedia, *Tu novia está loca* (1988), pero no es hasta su segundo largo *Todo por la pasta* (1990), un *thriller* violento y primario, que no define el seco, abrupto carácter de su puesta en escena; carácter al que, desgraciadamente, le cuesta encontrar buenas historias que contar, que llegarán, más vale tarde que nunca, con *La caja 507* (2001) y *La vida mancha* (2003). Fuertemente influenciado por la cultura pop, De la Iglesia se decanta por el cine fantástico: bajo el mecenazgo de Almodóvar, dirige una sorprendente película de ciencia-ficción, *Acción mutante* (1993), y logra un considerable éxito de público y crítica con la magnífica *El día de la bestia* (1995), comedia negra de tintes satánicos. Salvo por la fallida *800 balas* (2002), su filmografía (en la que destacan *Muertos de risa*, 1999; *La comunidad*, 2000; y *Crimen ferpecto*, 2004) es una coherente reflexión sobre los límites de lo grotesco, una ácida y corrosiva revisión del esperpento español. No se nota la autoproclamada incultura cinéfila de Juanma Bajo Ulloa: su ópera prima *Alas de mariposa* (1990), ganadora de la Concha de Oro en San Sebastián, es un opresivo e inconfeso *remake* de la magnífica *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976). Su segunda película, la espléndida *La madre muerta* (1993), reafirma su capacidad para crear atmósferas enfermizas, que retomó en *Frágil* (2004), después de la decepcionante *Airbag* (1997), comedia burda que, siendo su peor título, logró un apabullante éxito de público. Por su parte, Julio Medem, médico de profesión y esteta de vocación, inicia su estimulante trayectoria con *Vacas* (1990), excéntrico regreso a la España de las guerras carlistas narrado desde la herbívora indolencia de un rumiante. La visión del mundo de Medem siempre permanece

a dos palmos del suelo, meditabunda y errante, como si su artífice estuviera buena parte de su vida soñando despierto. La calidad onírica e imprevisible de películas como *La ardilla roja* (1992), *Tierra* (1996) o *Los amantes del Círculo Polar* (1998) marcan el estilo de un cineasta que, desgraciadamente, ha evolucionado hacia un misticismo sin filtros, lastrado por una llamativa falta de sentido del ridículo, en títulos como *Lucía y el sexo* (2001) o *Caótica Ana* (2007).

Para todos estos cineastas, la punta del *iceberg* de una nueva ola que nutre de savia nueva el maltratado sistema circulatorio del cine español, sólo existe el presente. Todo discurso ideológico pertenece al pasado, lo único que importa es acercarse a la realidad sin una agenda concreta, liberados de traumas e ideas preconcebidas, asumidos unos códigos culturales que no necesariamente forman parte de los legados literarios que tanto pesaron en el cine tardofranquista y de la transición. Urbizu, De la Iglesia, Bajo Ulloa y Medem se han formado en la cultura de la imagen, y de ella beben, reciclan y reinterpretan. No es casual que, en este período, el cine de género vuelva con fuerza a las pantallas españolas. Se impone un modelo de cineasta-autor que, lejos de renunciar a la taquilla, se fija en el sistema de producción del cine clásico americano y reivindica la posibilidad de articular un discurso personal adaptándose a la actualización, perfectamente posmoderna, de las reglas de un género (negro, fantástico, cómico) que también puede tener sabor autóctono. A las ya citadas intentonas de Álex de la Iglesia deberíamos añadir, en clave de cine negro, las propuestas de Mariano Barroso en *Mi hermano del alma* (1993), *Éxtasis* (1996) y *Los lobos de Washington* (1999); la de Manuel Huerga en *Antártida*» (1995); la de Agustín Díaz-Yanes en la notable *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995); y la de Ray Loriga en *La pistola de mi hermano* (1999). En clave de comedia, surge la figura fundacional de Manolo Gómez-Pereira que, en *Salsa rosa* (1992), *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* (1993), *Todos los hombres sois iguales* (1994), *Boca a boca* (1995) y *El amor perjudica seriamente la salud* (1996), reajusta los patrones del género, el más mimado por el cine español, mirando de reojo al costumbrismo patrio y abrazando, en sus propios términos, la sofisticación de la época dorada de la comedia clásica de Hollywood, de Billy Wilder a Stanley Donen, de Blake Edwards a Frank Tashlin. Después de ganar un Oscar a la mejor película extranjera por *Belle Epoque* (1992), Fernando Trueba también intenta acogerse a ese modelo en *Two Much* (1995),

desafortunada coproducción con Estados Unidos que se salda con un Antonio Banderas definitivamente integrado en la industria de Hollywood. Discretamente, sin necesidad de alzar la voz, Miguel Albaladejo se desmarca en esta terna tragicómica adaptando los registros de la comedia popular, más italiana que española, a los amargos tiempos que nos ha tocado vivir. Su talento, aún poco reconocido por la crítica, destaca en *La primera noche de mi vida* (1998), *Manolito Gafotas* (1999), *Ataque verbal* (1999) y *El cielo abierto* (2001), siempre con la complicidad de Elvira Lindo como coguionista.

1.6. Caso clínico II: Alejandro Amenábar

En 1996, la llegada del Partido Popular al poder coincide con el éxito de un jovencísimo nuevo realizador, que no tardará en revelarse, encumbrado por crítica y público, en la gran esperanza blanca del cine español. La noche del 25 de enero de 1997 Alejandro Amenábar se lleva, con apenas veinticuatro años, siete Goyas por su ópera prima *Tesis* (1996). Burdo *thriller* de psicópatas ambientado en una improbable Facultad de Ciencias de la Información madrileña, *Tesis* pretende camuflar sus obvias torpezas narrativas bajo la pátina de profundidad de un discurso sobre la responsabilidad moral del consumo de las imágenes en una sociedad acostumbrada a comercializar con su dudosa ética. Varios de los nuevos realizadores de la década (Julio Medem, Álex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa) le habían preparado el camino a Amenábar, que aprovecha el excelente trabajo de sus predecesores para concebir un cine de imágenes anónimas y funcionales, un comodín perfecto para seducir a los mercados internacionales. Frente al cine de la «vieja guardia», encarnado en un José Luis Garci que, con sus anacrónicos melodramas, sus avejentados frescos históricos y sus carpetovetónicas adaptaciones literarias (*Canción de cuna*, 1994; *La herida luminosa*, 1997; *El abuelo*, 1998; *You're the One (Una historia de entonces)*, 2000; *Sangre de mayo*, 2008), no pierde el tiempo en llorar con nostalgia por la autenticidad teñida en sepia de un régimen que (casi) todos los españoles quieren olvidar, Amenábar personifica la puerta a una nueva dimensión: un cine apolítico y exportable, enraizado en el imaginario universal de la producción de Hollywood, que rompe con el alcance minoritario asociado al cine de autor y que promete un competente acabado artesanal, com-

prometido con una política de reciclaje típicamente posmoderna, pero que carece de estilo propio. Un folio en blanco que se escribe a sí mismo con buena letra y buenos reflejos, adaptable a las exigencias de un cine patrio que, más que nunca, debe aparentar solidez para crear industria. El resultado es una filmografía que, pese a su brevedad, ha hecho de su falta de carisma su mayor virtud: ahí están *Abre los ojos* (1997), *Los otros* (2001) y *Mar adentro* (2005) para demostrarlo. Siempre necesitado de un nombre que lo respalde, y ya con Pedro Almodóvar adoptado por Francia como cineasta propio, el cine español necesita una figura como la de Amenábar para sentirse seguro: la pulida calidad de sus propuestas, su versatilidad a prueba de bombas, no está reñida, por fin, con los resultados en taquilla (*Los otros,* apoyada por una estrella de relumbrón como es Nicole Kidman, se convierte en la película más taquillera del cine español). La querencia de Amenábar por el cine fantástico, y la excelente acogida del público a su atrevimiento, revitaliza un género que España había cultivado, desde la trastienda del bajo presupuesto, en los años setenta. La calidad de *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 1999), claustrofóbico cuento de miedo sobre sectas diabólicas protagonizado por una inspirada Emma Vilarasau, sienta las bases teóricas de un cine fantástico hablado mayormente en inglés y financiado en Barcelona. La Fantastic Factory, división creada por la compañía catalana Filmax, aspira a regularizar la producción de películas de terror, dirigidas alternativamente por cineastas novatos (Balagueró, Paco Plaza, Luis de la Madrid) y cineastas americanos venidos a menos (Brian Yuzna, jefe del proyecto; Stuart Gordon, Jack Sholder), a base de rentabilizar su bajo presupuesto con una sólida red de compradores extranjeros. El público español no llega a responder a las grandes expectativas de Filmax, pero el género ya se ha levantado de la tumba: no hay más que observar el fenómeno de *El orfanato* (J. A. Bayona, 2007) o el éxito sorpresa de *[Rec]* (Jaume Balagueró, 2007) para entender hasta qué punto los espectadores de nuestro país parecen haber aceptado que el cine de terror también puede hablar en castellano.

1.7. Caso clínico III: Santiago Segura

El año en que *Los otros* ocupa el primer puesto de las más taquilleras, otra película española lucha encarnizadamente con la de Amenábar para llevarse el trofeo a casa. Contra el mimetismo caligráfico de *Los otros*

el mejor antídoto es la chabacanería ozorista de *Torrente 2: Misión en Marbella* (2001), en la que Santiago Segura, antaño defensor del cine *gore*, fanzinero profesional, dibujante de cómics, ácido humorista y ganador de un Goya al mejor corto por *Perturbado* (1993), recupera los chistes de pedos de las películas de Pajares y Esteso y el aroma profundamente misógino del cine del destape para prolongar la vida de José Luis Torrente, policía fascista, fan del Atlético de Madrid y de El Fary, que nació en *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1997). El abrumador éxito del personaje, que ha terminado siendo héroe de videojuego y protagonizando una infame e igualmente rentable tercera parte, *Torrente 3: El protector* (2003), es significativo. Si en el primer título de la saga Segura logra ridiculizar a toda la España franquista a través del patetismo hiperbólico de su criatura, sin olvidarse de arroparlo con un buen plantel de secundarios (Javier Cámara, Tony Leblanc) que ayudan a comprender mejor su idiosincrasia, en los dos siguientes abusa del humor grosero para acabar glorificando, que no reformulando, los parámetros de la peor comedia tardofranquista y de la primera etapa de la transición. La mirada crítica de Segura se ha vuelto en su contra, convirtiéndole paradójicamente en un personaje público, un hombre-anuncio que salva de la quema el fracaso de las cifras de público consumidor de cine español, explotando y haciendo suyo lo que, supuestamente, más detesta.

1.8. Sombras de una realidad

No deja de ser significativo que, bajo el mandato de Aznar, el cine español vuelva el rostro hacia la realidad, obsesionado por desentrañar los secretos de un régimen que, a pasos agigantados, está intentando reconstituir el legado franquista estrangulando la libertad de expresión. En la ceremonia de los Goya del 2003, *En construcción* (José Luis Guerín, 2001) gana el Goya al mejor documental. Aunque la presencia de Abel Aziz El Mountassir recogiendo el premio junto a Guerín puede parecer un gesto para llamar la atención sobre el tema de la inmigración en nuestro país, *En construcción* no es, de ninguna manera, un documental social y/o político como lo son *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), *Balseros* (Carles Bosch y Josep Maria Doménech, 2002), *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002), *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) o *Escenario móvil* (Montxo Armendá-

riz, 2004). Guerín observa con paciencia el proceso de transformación del Raval barcelonés para descubrir, detrás de la mirada de sus obreros árabes y sus yonquis enamorados, los restos de una civilización en evolución permanente, las sombras de una realidad que se obstina en escaparse del objetivo de la cámara. *En construcción,* no hace sino recoger el testigo de la propuesta artística de cineastas como Joaquín Jordà (*El encargo del cazador*, 1990; Monos como Becky —Mones con la Becky—, 1999) o Víctor Erice (*El sol del membrillo*, 1992) y darle una forma abierta y libre, que sirve como paradigma de la reacción de un cierto cine español a sus caducas fórmulas narrativas.

Bajo el amparo del máster de documental de creación de la Universidad Pompeu Fabra, nace toda una generación de cineastas que, al margen de métodos de producción convencionales, se aprovecha del bajo coste y la ligereza del video digital y encuentra el apoyo necesario por parte de instituciones gubernamentales y televisiones públicas. Gente como Isaki Lacuesta (*Cravan vs. Cravan*, 2002; y *La leyenda del tiempo*, 2005), Ricardo Íscar (*Tierra negra*, 2004), Mercedes Álvarez (*El cielo gira*, 2004) o Ariadna Pujol (*Aguaviva*, 2004) vienen a practicar un documental que se plantea dotar a la realidad de toda su esquiva expresividad, trabajando formatos que cuestionan la supuesta objetividad del género al mezclarlos con recursos que forman parte claramente de los dominios de la ficción. Guerín, que había esbozado los usos y costumbres del llamado «documental de creación» en *Innisfree* (1989), su particular revisitación del paisaje donde John Ford rodó *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952), culminó su manifiesto teórico en *En construcción*, pero sería injusto olvidar las aportaciones de Jordà con *De niños* (*De nens*, 2002), análisis del proceso judicial del célebre caso de pederastia del Raval; *Veinte años no es nada* (2004), secuela de *Numax presenta* (1979), documental sobre la revuelta de los obreros de la fábrica Numax y su posterior conversión en cooperativa; y *Más allá del espejo* (2006), conmovedor retrato de tres enfermos (Jordà incluido) de agnosias y alexias, patologías neurológicas que alteran la percepción de la realidad.

El principal interés de esta nueva tendencia en el género documental es el paso del tiempo y la recuperación de la memoria. No es casual que su surgimiento, decíamos, coincida con los últimos años del aznarismo: desde los márgenes, el cine español reclamaba una voz reluciente que intentaba alejarse de su acostumbrado localismo sin perder sus señas de

identidad. Algunos nuevos realizadores intentan adaptar el tono y timbre de sus proyectos a esta contemplación de la realidad que revela un punto de vista desubicado, carente de centro y de respuestas definitivas, cuestionador oblicuo de un entorno que necesita otra estética, otro telón de fondo, otro método para ser analizado. Marc Recha compite en Cannes con *Pau y su hermano* (P*au i el seu germà*, 1999) y en Locarno con *Días de agosto* (*Dies d'agost*, 2006), sendas reflexiones sobre las relaciones familiares y la comunión del hombre con la naturaleza. Jaime Rosales sorprende a propios y extraños ganando el Premio de la Crítica en Cannes por *Las horas del día* (2003), diario de la cotidianeidad de un sicópata cuya aparente normalidad interpela, desde la más inquietante de las indiferencias, a un estupefacto espectador, y se lleva tres Goyas por la magistral *La soledad* (2007) antes de analizar el fenómeno del terrorismo en la insólita *Tiro en la cabeza* (2008). En *La espalda de Dios* (2001) y *La cicatriz* (2005), Pablo Llorca reinventa el melodrama y el cine de espionaje respectivamente, desnudándolos de su andamiaje genérico para contar un par de historias de amor a contracorriente. Albert Serra causa sensación en la Quincena de Realizadores de Cannes con su *Honor de caballería* (*Honor de cavalleria*, 2006), árido y sugerente retrato de los últimos días de don Quijote y Sancho Panza, filmada en video y con actores amateurs, y repite hazaña en *El cant dels ocells* (2008), revisión pasoliniana del periplo de los Reyes Magos. Parece que, finalmente, existe un nuevo nuevo cine español que, alejado de las exigencias de la taquilla, accede a los festivales internacionales compitiendo en igualdad de condiciones creativas, mirando hacia el futuro sin hacer concesiones a un pasado que ya no es más que un estado mental, un lugar al que no volver.

1.9. Cómodo cine social

Mientras tanto, hay, por supuesto, otro cine social. Un cine social que, a principios de los noventa, se atreve a mirar de frente al terrorismo, *Días contados* (Imanol Uribe, 1992) desde el territorio de la ficción. Un cine social que afecta (o, mejor dicho, infecta) el talento de uno de los debutantes más prometedores de esa década, Fernando León de Aranoa. Su ópera prima, la juguetona y extremadamente inteligente *Familia* (1995), viene a ser la versión irónica del cine metafórico de Carlos Saura (el parecido razonable con el argumento de *El jardín de las delicias*,

1970, es significativo; por algo ambas comparten el mecenazgo de uno de los productores más influyentes de nuestro cine, Elías Querejeta). Sin embargo, la carrera de León de Aranoa se desvía pronto hacia los suburbios proletarios, optando por enmendarle la plana al mismísimo Ken Loach en su intento de contemplar y denunciar, desde un naturalismo militante, las condiciones de vida de la clase obrera en *Barrio* (1998), *Los lunes al sol* (2001) y *Princesas* (2005). El primer problema del cine de León de Aranoa es que su naturalismo es fruto de una construcción artificiosa y maniquea, nunca surge de un modo espontáneo a partir de los temas que trata (marginación social, paro, prostitución). El segundo es que se convierte en paradigma de la izquierda española en tiempos de Aznar: la tímida y un punto hipócrita militancia de *Los lunes al sol*, que había ganado la Concha de Oro en San Sebastián 2002, monopoliza la noche de los Goya 2003, conducida por el grupo Animalario. La ceremonia se transforma en un manifiesto en contra del Partido Popular, representado en la sala por la ministra de Cultura Pilar del Castillo, y su política de apoyo al gobierno de Bush en la guerra de Irak. Buena parte de la industria del cine hace acopio de fuerzas contra el absolutismo de un régimen que amenaza con repetir los errores de la historia reciente.

León de Aranoa es sólo la punta del *iceberg* de un nuevo realismo que responde a una larga tradición en el cine español. La herencia de cuarenta años de dictadura adquiere, a finales de los noventa, la forma de un firme compromiso con la realidad, materializado en sendas historias de interés humano que quieren dar voz a los que no la tienen. Así las cosas, Benito Zambrano retrata la tenebrosa soledad de los ancianos y las clases desfavorecidas en *Solas* (1999). Icíar Bollaín se ocupa de los inmigrantes y de su integración en un medio rural cada vez más despoblado en *Flores de otro mundo* (1999), para luego preocuparse por la violencia de género en *Te doy mis ojos* (2003). Achero Mañas protagoniza un sonado debut con *El Bola* (2000), en la que el maltrato a un menor abre camino a la radiografía de una preadolescencia marcada por las relaciones familiares disfuncionales y el fracaso escolar. Lástima que ese cine social, plagado de buenas intenciones, no consiga encontrar un estilo acorde a sus pretensiones: la falta de imaginación visual, la unidimensionalidad de sus personajes y la obviedad de sus moralejas marcan las pautas de un cine que parece haber nacido para ser emitido por televisión.

En efecto, la fuerte influencia del medio televisivo, que ha visto aumentar ostensiblemente la producción propia de series y comedias de si-

tuación en la primera década del siglo XXI, en el medio cinematográfico parece haber homogeneizado visualmente buena parte de las películas españolas de los últimos años. El trasvase de un largo plantel de actores que se han hecho célebres en la pequeña pantalla —desde Pilar López de Ayala hasta Alejo Sauras, pasando por Belén Rueda, Javier Cámara, Santi Millán o Fernando Tejero, la lista es larga— se añade a la infección de una estética, gris y funcional, que impide que, en muchas ocasiones, el espectador de cine español sea capaz de saber si está viendo una película o, por el contrario, una prolongación de su *sitcom* favorita. Títulos como *Los dos lados de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2005), *Días de fútbol* (David Serrano, 2003) o *El penalti más largo del mundo* (Roberto Santiago, 2005) nacen casi como ampliaciones de un campo de batalla donde las audiencias dictan al oído de los guionistas qué situaciones cómicas funcionan dentro de un contexto costumbrista que intenta ser representativo de un amplio sector de la sociedad. La filiación de estas películas con la filosofía de las series televisivas parece garantía de éxito en taquilla. Mientras tanto, algunos francotiradores siguen disparando granadas de talento desde los márgenes, y el cine español, tambaleante y errático, sigue buscando una salida.

2. EL CUENTO DE NUNCA ACABAR. IMPRESIONES ACERCA DE LA INDUSTRIA DEL CINE ESPAÑOL DE LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS

2.1. Prólogo: el presente como retrovisor

El encendido debate alrededor de la nueva ley de Cine promulgada por el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero condensa, en pocas palabras, un problema que el cine español lleva arrastrando como una losa desde la muerte de Franco. Cuando las televisiones se quejan por tener que invertir el 5% de sus beneficios en producciones nacionales, cuando los exhibidores presionan para eliminar la cuota de pantalla,[2] cuando los productores agradecen la posibilidad de que las inversiones cuenten con desgravaciones fiscales hasta del 18%, están reivindicando un con-

[2] La cuota de pantalla es, por definición, el establecimiento por parte del Estado de una cantidad obligatoria de películas por sala en un período determinado.

cepto del cine marcadamente industrial, que funcione bajo las estrictas leyes de la oferta y la demanda. Cuando los distribuidores lamentan que las televisiones hayan dejado de comprar los derechos de emisión de películas europeas y/o independientes, cuando los productores defienden las medidas de protección al productor que arriesga el dinero de su propio bolsillo en películas que no tienen ni siquiera su estreno asegurado, cuando los exhibidores condenan los precios abusivos que imponen las multinacionales a la hora de colocar sus superproducciones, están reivindicando un concepto del cine como constructor de una identidad cultural. ¿En qué quedamos, pues? La definición de *industria cultural* puede satisfacer a propios y extraños en un plano teórico, pero ¿y en la práctica? ¿Existe una industria cuando se están produciendo 150 títulos al año (cifra del 2006), de los cuales sólo una mínima parte consigue equilibrar su frágil balanza de pagos? ¿Qué futuro tienen *La leyenda del tiempo* (Isaki Lacuesta, 2004), *Lo que sé de Lola* (Javier Rebollo, 2006) o *El cant dels ocells* (Albert Serra, 2008) frente a gigantes como *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), *Alatriste* (Agustín Díaz-Yanes, 2006) o *El orfanato* (J. A. Bayona, 2007)? Fernando Lara, ex director general del Instituto del Cine y las Artes Audiovisuales (ICAA), se reafirmaba en la necesidad de defender la «diversidad cultural»: «Aquí no existe un mercado que sea capaz de absorber esa cifra de largometrajes, es cierto», sostenía Lara. «Pero esto es también el precio de la diversidad».[3] La cuestión está en quién sigue pagando ese precio.

2.3. La culpa la tiene Pilar

No es posible entender la situación actual del cine español sin recordar a Pilar Miró, la primera gestora que intentó plantearse la inefable conciliación entre lo industrial y lo cultural a la hora de regular la legislación cinematográfica. Su nombramiento como directora general de Cinematografía [luego reconvertido en Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA)] el 15 de diciembre de 1982 fue toda una declaración de intenciones por parte del Partido Socialista. Premiada realizadora televisiva y aguerrida militante de izquierdas, Miró era

[3] Carlos F. Heredero y Carlos Reviriego: «Entrevista a Fernando Lara», en *Cahiers du Cinéma-España*, núm. 1, p. 72.

la gran figura simbólica del cine español en lo que se refiere a la lucha por la libertad de expresión, sobre todo después del *via crucis* por el que había atravesado *El crimen de Cuenca* (1979), secuestrada por el gobierno de Unión de Centro Democrático (UCD) por dar una imagen lamentable de la Guardia Civil, y estrenada dos años después de su filmación con gran éxito de público. El huracanado aterrizaje de Pilar Miró en el mundo de la política cinematográfica se encontró con un contexto que no difiere tanto del contexto, pongamos por caso, de 2005: en 1982 la producción española se cifraba en 146 títulos, en 2005, en 142. La diferencia estriba en el número de espectadores que tenía el cine español entonces y el que tiene ahora: una cuota de 30,2% frente a un 15%. El baile de cifras es desalentador, y revela una tendencia que, aun considerando el claro descenso de público que compra una entrada de cine a un nivel global, ha alcanzado cotas preocupantes en lo que concierne al cine español. Tendencia que Pilar Miró intentó paliar con una serie de medidas que han definido el camino de la historia de nuestra legislación cinematográfica en los últimos veinte años.

Las grandes obsesiones de la gestión de Pilar Miró —y de su sucesor, Fernando Méndez-Leite, que ocupó su puesto de 1986 a 1988— fueron el apoyo a la producción de calidad, la reglamentación de un estatuto de colaboración entre los productores de cine y RTVE y el estímulo a la promoción internacional del cine español. Lo primero que hizo Miró es reducir drásticamente el número de películas producidas anualmente, eliminando la clasificación *S*, útil sambenito que amparaba a aquellos filmes que, por su temática o contenido, pudieran herir la sensibilidad del espectador medio y que, en realidad, encubría toda una serie de subproductos seudopornográficos que saturaban buena parte del sector de la exhibición. Esta medida, junto a la introducción de la figura de la subvención anticipada, copiada de la legislación francesa, liquidó buena parte de la producción de cine de género y la orientó hacia un cine de *calidad* que redujo drásticamente las películas producidas por año a cambio de alimentar notablemente su financiación. La subvención anticipada, «siempre inferior al 50% del presupuesto y retornable tras la explotación comercial»,[4] era selectiva, al contrario que la subvención automática, que premiaba a fondo perdido todas las películas estrenadas.

[4] José Enrique Monterde (1993): *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Barcelona: Paidós, p. 102.

La intención de la ley Miró era buena, aunque partía de premisas —el Estado como juez y padre; la extraña idea de que grandes presupuestos equivalen a grandes películas— que la condenaban a cometer injusticias casi a su pesar. Dado que las subvenciones anticipadas se otorgaban a partir de la evaluación de un proyecto —constituido por el guión, la propuesta de un equipo técnico y artístico, el plan financiero y la memoria explicativa— por parte de una comisión designada a dedo por Miró (en la que había nombres de currículum poco distinguido, como Antonio Giménez Rico o Roberto Bodegas), los conservadores no tardaron en poner el grito en el cielo. Los miembros de la comisión eran sospechosos de tráfico de influencias (estaban directamente implicados en algunos de los proyectos elegidos) y sus gustos, que no eran más que una prolongación de los de la directora general, estaban limitando el alcance del cine español a las adaptaciones literarias, al cine históricamente revisionista o al cine de autor. La incorporación al proyecto de un equipo técnico y artístico que fuera suficientemente conocido era casi condición *sine qua non* para llamar la atención de los miembros de la comisión, factor que, por un lado, encarecía presupuestos en aras de una mayor calidad del resultado final y una mejora de los beneficios en taquilla, y por otra, dificultaba la realización de óperas primas y la integración de nuevos actores y técnicos en la industria de nuestro cine.

Hecha la ley, hecha la trampa. Las subvenciones del Gobierno no excluían las ayudas concedidas por Televisión Española y las comunidades autónomas, de modo que, en muchas ocasiones, una película podía cubrir los costes de financiación (e incluso obtener ganancias) sin haberse estrenado. Los proyectos se presentaban en función de los gustos de la comisión valorativa, que predominaban sobre los hipotéticos gustos de los espectadores. El cine dio la espalda al público que lo financiaba con sus impuestos y el público respondió en consecuencia. Las películas que funcionaron bien en taquilla obtuvieron una sustanciosa subvención automática, por lo que los fondos de protección dedicados al cine iban reduciéndose año tras año. Las películas que no funcionaron bien en taquilla no podían devolver la totalidad de las subvenciones anticipadas, perjudicando, otra vez, las arcas del Estado dedicadas al cine. «De las películas españolas que recibieron subvención anticipada del Ministerio de Cultura», informa Esteve Riambau, «sólo siete en 1984, doce en 1985 y nueve en 1986, obtuvieron un saldo positivo una vez deducido de la recaudación el impuesto reconocido y la suma de la subvención anticipada

y la otorgada sobre recaudación en taquilla. El resto [...] fueron negocios ruinosos».[5] La ley Miró parecía enfadar a propios y extraños: directores cuyos proyectos habían sido rechazados, sindicatos, agrupaciones de distribuidores con intereses en multinacionales... La unión hace la fuerza, y finalmente, la campaña de acoso y derribo contra los criterios selectivos impuestos desde la comisión dirigida por Miró desembocó en un recurso legal interpuesto por Alberto Platard en nombre de la Asociación de Productores Cinematográficos Españoles (APCE) contra la polémica ley. El Tribunal Supremo la declaró nula por «defectos formales» e impulsó una nueva redacción. Por aquel entonces, Pilar Miró ya había dejado el cargo para ocupar el de directora general de RTVE, puesto que abandonó, vestida en polémica, en 1989.

2.4. Loca Academia de Cinematografía

En este contexto, no es extraño que los mismos trabajadores del cine decidieran hacer de tripas corazón y crearan un organismo cuyo principal objetivo fuera, como dicta su diáfana declaración de intenciones, «impulsar la promoción nacional e internacional del cine español, defender a sus profesionales y analizar la situación de la industria en unos momentos de incertidumbre ante su futuro».[6] Así las cosas, el 14 de noviembre de 1985, tras una reunión del productor Alfredo Matas con destacadas personalidades del cine en el restaurante madrileño O'Pazos, nació, bajo un pomposo nombre de reminiscencias marcadamente hollywoodienses, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Entre las más ambiciosas metas de su programa, podemos encontrar misiones tan ambiguas e inconcretas como la de «fomentar el progreso de las artes y de las ciencias relacionadas directa o indirectamente con la cinematografía», «procurar el desarrollo y perfeccionamiento de las distintas especialidades relacionadas con la cinematografía» y «promover la investigación científica en materia cinematográfica». A estas alturas, los logros más importantes de la Academia se reducen a editar, con periodicidad trimestral, una publicación, *Academia,* que intenta reflejar los

[5] Esteve Riambau (1995): «La década «socialista» (1982-1992)», en *Historia del cine español*, Madrid: Editorial Cátedra.

[6] Véase <www.academiadecine.com>.

problemas del sector, y otra de análisis histórico, *Cuadernos de la Academia;* a la concesión anual de los premios Goya desde 1987; y a la selección de la película que representa a España en los Oscar. Detengámonos en estos dos últimos puntos y repasemos, por un lado, los nombres que han ganado el Goya a la mejor película, y por otro, los escogidos para optar a los Oscar. La primera lista incluye a Fernando Fernán-Gómez, José Luis Cuerda, Pedro Almodóvar (en tres ocasiones), Fernando Trueba (en tres), Carlos Saura, Vicente Aranda, Luis García Berlanga, Imanol Uribe, Agustín Díaz-Yanes, Alejandro Amenábar (en tres), Ricardo Franco, Achero Mañas, Fernando León de Aranoa, Icíar Bollaín e Isabel Coixet. En la segunda lista nos encontraremos a Manuel Gutiérrez Aragón, José Luis Garci (en cuatro ocasiones), Vicente Escrivá (en una ocasión), Pedro Almodóvar (en cinco), Carlos Saura, Pedro Olea, Fernando Trueba, Imanol Uribe, Montxo Armendáriz (en dos), Vicente Aranda, Fernando León de Aranoa, David Trueba, Alejandro Amenábar y, en 2007, al debutante J. A. Bayona. A la Academia, por ejemplo, le ha sido difícil olvidarse del Oscar a la mejor película extranjera que ganó Garci por «Volver a empezar» en 1983, y ha designado cuatro de sus películas como mascarón de proa del cine español en el extranjero mientras lo castigaba sistemáticamente en la concesión de los Goya. Eso sí, los restos del naufragio del cine del antiguo régimen, almacenados en el pulcro y petrificado astillero del cine de Garci, han seguido participando en galas y votaciones, demostrando hasta qué punto la industria del cine español continúa, en cierto modo, anclada en el pasado. Para compensar, periódicamente la Academia intenta apoyar a los presuntos nuevos valores de nuestro cine (León de Aranoa, Amenábar, Bayona), que acaparan catorce, quince nominaciones en los Goya sacando a la luz, por un lado, la pequeñez de una industria donde la repartición atomizada de méritos parece imposible, y, por otro, la bipolaridad de una cinematografía que busca desesperadamente relevos creativos sin poder deshacerse del todo de las viejas glorias.

2.5. Más inversión privada

Jorge Semprún llegó al cargo de ministro de Cultura en julio de 1988 con ánimo guerrero. Consideraba que Pilar Miró había hecho una ley para directores de cine, y no para proteger la industria. Según su criterio,

había puesto toda la carne en el asador en regular, equivocadamente, el sector de la producción, pero había marginado al de la distribución y la exhibición, y, peor aún, había descuidado las cuentas del Estado. Había que tomar medidas, y había que tomarlas ya: el 28 de agosto de 1989, el mismo día en que se otorgaban las licencias de emisión para las nuevas televisiones privadas, se publicaba el documento del «decreto Semprún». La mayor de las reformas planteadas por la ley afectaba a las subvenciones anticipadas, que, a partir de entonces, serían incompatibles con las subvenciones automáticas sobre recaudación de taquilla, y que se concederían valorando, más que el guión, la viabilidad económica del proyecto y la actividad de la productora que lo presentaba. Semprún escogió al crítico y director de la Filmoteca Española Miguel Marías como cómplice en el ICAA para que le ayudara a redactar la ley, pero era claramente un hombre de cine y no de industria. En enero de 1990, lo sustituyó Enrique Balmaseda, que aportó su experiencia en Bruselas y se convirtió en un excelente bálsamo negociador, que calmó los ánimos de todos los sectores implicados. Detrás de las distintas modificaciones que presentaba el «decreto Semprún» (entre otras, la subvención de la elaboración de guiones, las ayudas a la distribución de películas comunitarias y los acuerdos con el Banco de Crédito Industrial y el Banco Exterior de España para financiar proyectos cinematográficos), residía la clara intención de fomentar la inversión privada para que, progresivamente, el Estado dejara de ser el papá millonario a quién los hijos díscolos acuden cuando no tienen dinero para pagar las facturas. La reforma duró el canto de un duro: después de una huelga general convocada por actores de cine y de teatro contra la política ministerial, Jordi Solé Tura ocupó la cartera de Cultura en 1991 y reestableció, en un gesto marcadamente involucionista, las ayudas a la producción. Balmaseda dimitió de su cargo en el ICAA y fue sustituido por el productor y guionista Juan Miguel Lamet.

2.6. Excepción cultural vs. mercado libre

Las medidas proteccionistas que habían caracterizado la política cinematográfica del gobierno socialista entraron en zona de peligro cuando, en 1993, las negociaciones de la Ronda Uruguay del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT) amenazaron con

tratar al cine como una mercancía. Nació la excepción cultural, concepto tras el que la nueva ministra de Cultura, Carmen Alborch, se refugió para evitar que el cine español compitiera en una liga, la norteamericana, que iba a condenarla de antemano al descenso a segunda regional. Tenía sus aliados europeos: Irlanda y, sobre todo, Francia, con una larga tradición defensiva en lo que se refiere a su fértil tradición cultural. Los representantes gubernamentales europeos unieron sus fuerzas en un documento que reivindicaba la necesidad que tiene Europa de preservar la identidad cultural de las naciones que la componen y el poder de los medios audiovisuales como «instrumento de salvaguardia, promoción y difusión».[7]

Alborch se apresuró a elaborar una ley de cine, promulgada el 8 de junio de 1994 bajo el título de «Protección y Fomento de la Cinematografía», en la que demostraba que, a pesar de la victoria de la «excepción cultural» de los europeos en los acuerdos del GATT, se había dado cuenta de que había que reformar el sistema de subvenciones anticipadas para fomentar un cine español más competitivo y con una conciencia industrial mucho más desarrollada. Parecía evidente que, tal como estaban planteadas, las subvenciones anticipadas no estaban activando el nivel de producciones que, en 1994, había caído en picado (44 títulos). Se imponía, pues, un cambio radical: las subvenciones anticipadas se reservarían para los nuevos realizadores o los títulos declarados como de «especial calidad», y apoyarían también a aquellas productoras que hubieran planificado la producción de tres largometrajes en dos años. De este modo, se premiaba a aquellas empresas que tenían la intención de hacer del cine un negocio continuado.

Puede decirse, en ese sentido, que la cuestión de «la excepción cultural» obligó al gobierno socialista a poner los pies en el suelo. Era preocupante que la legislación que regulaba el cine español hubiera dado la espalda al descenso de número de espectadores experimentado a escala global, y especialmente sufrido con sangre, sudor y lágrimas por nuestras películas (en 1994, la cuota de mercado del cine español marcó un mínimo histórico, el peor registro de los últimos treinta años). Así las cosas, Alborch entendió que no tenía mucho sentido mantener las ayudas según recaudación en taquilla en un listón, los 50 millones de pesetas, que se había revelado para la mayoría de títulos

[7] Carmen Alborch: «Una batalla por la diversidad», en *Revista Academia*, p. 9.

como una cifra inalcanzable. Lo rebajó hasta los 30, que se convertirían en 20 para las películas de nuevos realizadores. No resolvió, eso sí, cuestiones pendientes tan importantes como la del compromiso de las televisiones en la emisión mayoritaria de productos audiovisuales europeos: en noviembre de 2006, la directiva de la Televisión sin Fronteras decidió que esa obligación sólo se cumpliría con una ambigua condición, «siempre que fuera posible». Condición que ratificó el propio Parlamento Europeo para decepción de los defensores de la identidad cultural europea frente a la creciente invasión de películas y telefilmes estadounidenses, apoyados por una logística de hierro en cuanto a producción y distribución.

Sorprende, en este contexto, que el debate de «excepción cultural» encendiera tanto los ánimos de la oposición del Partido Popular cuando, una vez en el poder, en 1996, su política cinematográfica en cuestiones de producción no difirió en exceso de la elaborada por Alborch. Aunque fue el caballo de batalla en la cruzada personal de Miguel Ángel Cortés («Hay que ayudar al cine español, respetando su libertad —la de quienes lo hacen y la de quienes lo ven—, devolviéndole a los espectadores y liberándole de los comisarios políticos del PSOE», declaraba, en 1993, el portavoz del PP en la Comisión de Cultura del Congreso, luego secretario de Estado de Cultura en 1996) contra la ministra de Cultura, «la excepción cultural» no fue eliminada por el gobierno del PP. En realidad, el Partido Popular se aprovechó de las medidas tomadas por el PSOE en su largo y atribulado proceso de revitalización del cine español, y capitalizó la sutil recuperación de su salud económica con el apoyo de los medios de comunicación, dispuestos a publicitar, a bombo y platillo, la feliz resurrección de nuestra industria. Es cierto que, desde 1995 hasta 2001, la cuota de mercado subió 5,98 puntos, pero ese incremento no fue en absoluto regular, porque dependió del éxito descomunal de ciertos títulos (*Two Much*, de Fernando Trueba, en 2006; *Torrente, el brazo tonto de la ley*, de Santiago Segura, en 1998; *Los otros*, de Alejandro Amenábar; y *Torrente: misión en Marbella*, de Segura, en 2001) que salvaban la papeleta de una media aritmética menos estimulante de lo que aparentaba. Media aritmética que, en todo caso, las fuerzas vivas utilizaron como razón absoluta de una victoria sin matices. Escuchemos atónitos el triunfalismo del director general de Cinematografía José María Otero:

> Las películas españolas consiguen superar los mil millones de recaudación. La recaudación y los espectadores de las películas más taquilleras coinciden, en general, con las de más calidad. *Two Much*, *Airbag*, *Abre los ojos*, *Torrente*, *La niña de tus ojos*, *Todo sobre mi madre*, *La comunidad*, al obtener más de mil millones de recaudación cada una, crean un clima de euforia.[8]

2.7. La política de festivales

El PP centró sus energías en la promoción del cine español en el exterior. No fueron los primeros: Pilar Miró lo había intentado desde su llegada a la Dirección General de Cinematografía, pero la lista de títulos españoles que concursaron en festivales internacionales no fue demasiado alentadora. *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984) se llevó el premio al mejor actor, *ex aequo* para Alfredo Landa y Paco Rabal, en Cannes; *Stico* (Jaime de Armiñán, 1984), *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1986) y *Beltenebros* (Pilar Miró, 1992) compitieron en Berlín; *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995) y *Tierra* (Julio Medem, 1996) tuvieron mala acogida en Cannes; y Almodóvar recogió la Osella al mejor guión en Venecia por *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Se organizaron muestras de cine español en Nueva York, Tokio, París, Buenos Aires y Toulouse, pero los resultados, en lo concerniente a la proyección, el prestigio y la distribución, fueron más que dudosos. Dado que los esfuerzos por internacionalizar nuestro cine estaban cayendo en saco roto, lo más lógico parecía que fueran los certámenes españoles los que pusieran toda la carne en el asador. El Festival Internacional de Cine de San Sebastián, que había nacido en 1953 para impulsar el comercio local y que fue aprovechado por el franquismo para potenciar una imagen moderna de la España del régimen, había renacido de sus cenizas después de cinco años de ostracismo (1980-1984) en los que había perdido la categoría A, que lo designaba como festival competitivo al lado de los tres grandes (Berlín, Cannes y Venecia). Su lentísima mejoría, que aún arrastra problemas insalvables (sobre todo, la cercanía en fechas con la Mostra de Venecia y el reciente despegue de los festivales de Toronto y Roma), se centró, desde 1985, en apo-

[8] José María Otero (2001): «Dos cuatrienios decisivos: 1992-1995/1996-2000», en *El sueño loco de Andrés Vicente Gómez*, Málaga, Festival de Cine Español de Málaga, p. 93.

yar incondicionalmente el cine español. Desde 1986 hasta 2007, nada más y nada menos que doce películas, españolas o latinoamericanas, han ganado la Concha de Oro. ¿Proselitismo? ¿Chauvinismo hispánico? ¿Desesperada instrumentalización política del festival más importante del país? Se podría acusar a los jurados que han participado en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de todos esos pecados, sobre todo teniendo en cuenta que algunos de los títulos triunfadores (*Bwana* [Imanol Uribe, 1996], *Taxi para tres* [Orlando Lübbert, 2001]) ni siquiera merecían estar en la sección oficial. Y aunque, provisionalmente, el certamen donostiarra ha apostado por nuevos talentos (*Alas de mariposa* de Juanma Bajo Ulloa, 1990) y propuestas arriesgadas (*En construcción* de José Luis Guerín, 2001; *Lo que sé de Lola* de Javier Rebollo, 2006; *Tiro en la cabeza* (de Jaime Rosales, 2008), la tónica general de su política respecto al cine español fue y sigue siendo conservadora.

El nacimiento del Festival de Cine Español de Málaga en 1998 respondió plenamente a la imagen de apoyo institucional que el Partido Popular estaba intentando proyectar de cara a la industria. La declaración de intenciones del certamen, que se ha ido afianzando como escaparate ineludible para las producciones más asequibles de nuestro cine, es clara en ese sentido: su objetivo es «favorecer la difusión y promoción de la cinematografía española». Un festival como el de Sitges se ha ocupado de dar buena cuenta de las películas de género fantástico (*Fotos* de Elio Quiroga, 1995; *Los sin nombre* de Jaume Balagueró, 1999) que, progresivamente, han ido haciéndose en hueco en el mercado nacional; otro como el de Gijón ha atendido a las propuestas más innovadoras (*La espalda de Dios* de Pablo Llorca, 2001; *La línea recta* de José María de Orbe, 2006; *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* de José Luis Guerín, 2007; *El silencio antes de Bach* de Pere Portabella, 2007); y otro como el de Valladolid ha complementado los vacíos de San Sebastián y Málaga. A su alrededor, han proliferado decenas de pequeños festivales dedicados a publicitar la ¿buena? salud del cine español. El Abycine de Albacete; el Alcances de Cádiz; el Dafne, o Festival Internacional de Cine de Villaviciosa de Odón; el Festival de Cine de Alfàs del Pi; el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva; la Semana de Cine Español de Lorca, de Cáceres o de Medina del Campo, son sólo unos cuantos de los certámenes que han invadido la marca hispánica para demostrar, año tras año, que la producción nacional es lo suficientemente interesante como para dedicarle parte del presupuesto municipal y ministerial. Es precisa-

mente la política del acontecimiento, denunciada en un artículo del crítico Ángel Quintana, la que pone en duda la validez de estos festivales, que «repercuten en el impacto turístico de algunas poblaciones durante los periodos de temporada baja y justifican la inversión cultural de los diferentes departamentos de cultura».[9] El aumento del número de festivales que venden las bondades del cine español no ha garantizado, en ese sentido, la consolidación de una imagen de calidad entre el público.

Otro circuito, el de los festivales de cortometrajes, ha estabilizado la producción en este formato, sobre todo a partir del fortalecimiento de dos escuelas de cine que aspiran a ser canteras de nuevos talentos que aporten sangre nueva a la industria. La Escuela Superior de Cinema i Audiovisual de Catalunya (ESCAC), fundada en 1987, y la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM), creada en 1994 por iniciativa de la Academia, han surtido de cortos, entre otros, al Festival de Cine de Alcalá de Henares, Almería en Corto, Festival de Aguilar de Campoo, Festival de Cortos de La Villa Joiosa, Curtficcions y Base Film Festival, creando un flujo continuo de ficciones breves que, lejos de experimentar nuevos caminos expresivos, han intentado amoldarse a los cánones dictados por el mercado. En una generosa proporción, los cortometrajistas enfocan su trabajo para integrarse en la industria, aunque la capacidad de absorción de ésta sigue siendo más bien pobre. Sin ir más lejos, J. A Bayona, ex graduado de la ESCAC y exitoso autor de *El orfanato* (2007), tuvo que esperar ocho años para estrenarse en el largo a pesar de que dos de sus cortometrajes, *Mis vacaciones* (1999) y *El hombre esponja* (2002), ganaran todos los premios habidos y por haber. El caso de dos cortometrajistas españoles nominados al Oscar puede servirnos para entender la excepción y la regla: por un lado, el canario Juan Carlos Fresnadillo, que optó a la preciada estatuilla por *Esposados*, fue cortejado por el mismísimo Spielberg después del éxito de su segundo largo *28 semanas después* (2007); por el otro, el asturiano Nacho Vigalondo, que viajó a Los Ángeles con la nominación al Oscar de *7:35 de la mañana* (2003) bajo el brazo, tuvo serias dificultades para encontrar distribuidor en España para su ópera prima *Los cronocrímenes* (2007). Fresnadillo y Vigalondo son, pues, la cara y la cruz de un fenómeno, el del ímpetu cortometrajista, que tampoco ha supuesto una garantía para redecorar el insípido paisaje del cine español.

[9] Ángel Quintana: «La cultura del acontecimiento», en el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia*, 28 de noviembre de 2007, p. 4.

2.8. El lado oscuro de la euforia

El fin de siglo parecía terminar con una sonrisa, unos brindis y una generosa dosis de autocondescendencia. Sin embargo, entre bambalinas, algunos males endémicos celebraban su particular fiesta de cumpleaños. La debilidad crónica de una industria cimentada en tierras movedizas, incapaz de mantener un crecimiento sostenido de la cuota de mercado, seguía siendo unos de los grandes talones de Aquiles del cine español. Por un lado, en este período muchas pequeñas productoras produjeron una sola película y presentaron inmediatamente suspensión de pagos.[10] Por otro, esta preocupante tendencia al minifundismo se complementaba con el éxito de algunas empresas que concentraron buena parte de la producción, y que ni siquiera así se libraron de sufrir problemas económicos. Dispuestos a aligerar costes, productoras como Lola Films o Sogecine buscaron la alianza con grandes multinacionales para que éstas se encargaran de la distribución de sus películas. En lugar de recurrir a distribuidores nacionales, estas empresas alimentaron las arcas de sus contrincantes, allanando el camino de un gigante norteamericano que no parecía ni parece tener límite. Si a esto añadimos que el Partido Popular estuvo a punto de liquidar los sistemas de protección ejercidos a través del control sobre las licencias de doblaje y la cuota de pantalla, en su obsesión por liberalizar el mercado cinematográfico, el resultado es obvio. Sobre todo si tenemos en cuenta que, durante los noventa, las grandes corporaciones norteamericanas también empezaron a controlar el sector de la exhibición: United International Pictures (UIP), compró la cadena Cinesa en 1992, Warner se asoció con la portuguesa Lusomundo y la española Sogecable para crear complejos multisalas en 1995, y Columbia, a través de su filial Loews Cineplex, se alió con la cadena de exhibición Yelmo Cineplex en 1998. Controlando los sectores de la distribución y la exhibición, las multinacionales norteamericanas cerraban una operación de colonización que contaba con el beneplácito del gobierno popular, y que dejaba en la estacada a una industria que, entre quejas y lágrimas, había permitido que el negocio se le fuera de las manos.

[10] Las cifras que proporciona Txomín Ansola en su artículo «La industria cinematográfica en tiempos del PP», publicado en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 45, Valencia, 2003, son espeluznantes. He aquí el número de empresas que cada año realizan una sola película de 1995 a 2000: 43 (1995), 75 (1996), 64 (1997), 57 (1998), 45 (1999) y 71 (2000).

2.9. La crisis, otra vez

Las cifras de 2002 bajaron los humos de todos aquellos que pensaban que el cine español por fin se había salvado de la quema. A falta de películas de éxito, se demostró que la crisis, tan guadianesca, era más estructural que coyuntural. En un año marcado por la desaceleración económica global, la cuota de mercado de las películas españolas descendió a niveles habituales, el número de espectadores pasó de los 26,6 millones de 2001 a los 15 de 2002, los beneficios obtenidos de la recaudación se redujeron en cuarenta millones de euros, el presupuesto medio de producción de una película fue ostensiblemente menor y el número de copias de lanzamiento se recortó drásticamente. Las televisiones invirtieron menos en la compra de derechos de películas independientes porque estaban obsesionadas con los índices de audiencia, y, próxima la fusión entre las dos plataformas de televisión de pago (Canal Satélite Digital y Vía Digital), cerraron el grifo de sus inversiones en cine. El resultado de la polémica fusión, que tuvo lugar el 21 de julio de 2003, fue una sola plataforma digital, Digital+, que se pudo permitir, al carecer de competencia, revisar a la baja la tarifa de la adquisición de los derechos de emisión de cine español. «Nos engordaron como a pavos y esto ha explotado», proclamaba desde las páginas de la revista *Academia* el productor de *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2002), Tomás Cimadevilla. Era un sentimiento compartido por productores, distribuidores y exhibidores: las esperanzas del sector audiovisual, alentadas por la aparición de la televisión temática, habían caído en saco roto. Otra vez saltaron las alarmas, la revista *Academia*[11] le dedicó un número entero a la «crisis» y volvieron a abrirse los debates de siempre. Podría afirmarse que el Partido Popular echó sal en las heridas del cine español simulando que lo hacía para cicatrizarlas, pero lo cierto es que, examinando la actitud mantenida por la primera ministra de Cultura del gobierno de Zapatero a raíz de la publicación de las cifras del mercado cinematográfico patrio, es obvio que sus discursos políticos son prácticamente intercambiables. Una sonriente Carmen Calvo se presentaba ante la prensa el 27 de enero de 2006 citando, entre otros, dos títulos como *El reino de los cielos* (*Kingdom of Heaven*, Ridley Scott, 2005) y *Sahara* (Breck Eisner, 2005), que habían superado el millón de

[11] Revista *Academia,* núm. 33, invierno de 2003.

espectadores, para celebrar la buena salud del cine español. Esas dos coproducciones podían ser consideradas españolas en el cómputo anual gracias al convenio de coproducciones europeas dictado y firmado por el gobierno del Partido Popular. Los socialistas se aprovechaban de una ley concebida por sus rivales para cubrirse las espaldas ante la opinión pública, demostrando así que, en cuestión de política (cultural o no), cualquier argumento es bienvenido para echar tierra sobre lo que resulta incómodo justificar.

2.10. Epílogo: ¿un final feliz?

El 21 de diciembre de 2007 el Congreso de los Diputados aprobó la nueva ley de Cine, aplaudida especialmente por los cineastas, que finalmente han conseguido que las películas que no han sido dirigidas por españoles no figuren oficialmente como «películas españolas». Convergència i Unió, muy en la línea de lo que pensó el último gobierno del Partido Popular, propuso una enmienda al proyecto de ley que establecía que era suficiente con que el 75% del equipo técnico y artístico fuera español. Conclusión: la rueda de prensa de Carmen Calvo no podrá repetirse, y un film de Ridley Scott o Breck Eisner no podrá viajar con nuestro pasaporte. Más buenas noticias: habrá grandes beneficios fiscales para la producción cinematográfica, y las películas realizadas en lenguas cooficiales podrán aprovecharse de los fondos de protección. Sin embargo, no todos los implicados en la ley están igual de felices: la Unión de Televisiones Comerciales Asociadas (UTECA) sigue en sus trece. En un agrio comunicado en contra del consenso, UTECA considera que esta ley «tiene los mismos defectos que la anterior: no está hecha para crear una industria cinematográfica española, sino para otorgar más dinero a los de siempre, vía subvenciones públicas, coeficientes de inversión obligatoria y una nueva fiscalidad para los inversores que será neutra para las televisiones privadas». De espaldas a los que protestan, el ex ministro de Cultura César Antonio Molina mostró su satisfacción en lo que respecta a los acuerdos de los distintos subsectores que conforman la industria, y el exportavoz de Cultura del Grupo Parlamentario Socialista, Antón Louro, manifestó la importancia de los tres objetivos fundamentales de la ley: «regular las relaciones entre los distintos agentes que participan en la producción cinematográfica (creadores, productores, personal técnico

y artístico, industria técnica, distribuidores, exhibidores y empresas videográficas); fortalecer el tejido industrial, mejorando su capacidad, su estructura y su competitividad; y dar respuesta a la diversidad de nuestro espacio cultural». Si repasáramos los discursos oficiales de los ministros de Cultura que han promulgado las leyes de cine español en los últimos veinte años, probablemente encontraríamos palabras y giros legislativos idénticos, el mínimo común denominador de un lenguaje enfermo de eufemismos que cambia el orden de las enumeraciones o las subordinadas para decir lo mismo de siempre. Gracias a ese idioma blanco, comodín de ideologías teóricamente opuestas, los dirigentes de las instituciones y los cónsules honorarios de la industria cinematográfica han obviado la pregunta que todos deberían tener en la cabeza al redactar una ley: ¿por qué a los españoles no nos gusta el cine español?

ARTE EN DEMOCRACIA

Pilar Bonet

1. Arte y políticas promocionales

1.1. Los años ochenta: la nueva España contemporánea

Desde la primera legislatura del gobierno socialista en 1982, cuando el Partido Socialista (PSOE) gana las elecciones por mayoría absoluta, hasta la segunda etapa de 1986, el ámbito de la política cultural ya se ha instalado como el medio más eficaz a la hora de promocionar el nuevo sistema democrático en España. Dejando atrás el epílogo franquista y los escarceos de la Transición, durante toda una década (1986-1996) el gobierno socialista de Felipe González desplegará una amplia política de inversiones en equipamientos culturales y nuevas instituciones artísticas que servirán para simbolizar y promocionar la nueva España contemporánea.

Ahora, el nuevo régimen oferta oportunidades a muchos de los autores expatriados, forzados o voluntarios: desde los exiliados políticos de la Guerra Civil, hasta los artistas de la diáspora del arte conceptual o los jóvenes creadores instalados en Nueva York, meca del arte internacional. Para muchos de ellos, como para los artistas de las nuevas generaciones, empiezan los *felices ochenta*, un fenómeno cultural que interesa a ciuda-

danos y artistas, críticos y políticos. También a la crítica internacional, ahora muy atenta a los experimentos del laboratorio socialista, un referente a considerar en el panorama de las nuevas democracias.[1]

Mientras este gobierno socialista se afirma bajo el eslogan electoral «La hora del cambio», gobernando en solitario hasta 1996, el país adopta un lenguaje de modernización y europeización que al igual que afecta el ámbito de la industria, la economía o el mercado internacional, también determina el arte y la cultura española. Durante este largo episodio de mayoría absoluta en el Gobierno, el mundo de la cultura, en especial el contexto de las artes visuales, desempeña una estratégica labor de promoción del cambio en un país que asume y proyecta su incorporación al selecto club europeo de las democracias parlamentarias. El Gobierno español, al igual que los gobiernos de las autonomías, confía en la cultura y el arte como la imagen más popular y rentable a la hora de publicitar el nuevo sistema democrático, redefiniendo así un orden social y patrimonial en el perfil del imaginario político de la izquierda. Se trata de una amplia oferta cultural que también convive con vacíos y limitaciones:

> En estos años se viven momento de gran efervescencia artística y libertad expresiva, de reivindicación de las identidades plurales y apertura internacional. [...] Aquella gran oferta cultura convive con carencias y limitaciones y en cierto modo las oculta: insuficiencia de la red de bibliotecas, bajos índices de lectura, deficiente conservación del patrimonio artístico, debilidad de las enseñanzas artísticas...[2]

Durante los años ochenta, momento de entusiasmo histórico en nuestro país, la cultura será explícitamente *moderna* y *joven*, convertida más que nunca en *oficial* y legitimada como verdadero sinónimo de *demo-*

[1] La crítica e investigadora norteamericana Kim Bradley, tras una estancia de estudio en España, publica en *Art in America*, «The Great Socialist Experiment», febrero de 1996, pp. 72-77. Uno de los primeros ensayos críticos sobre el panorama de la política cultural española que antecede otros discursos revisionistas y que se publica más tarde en castellano en *Brumaria* 2, «El gran experimento socialista», 2003, pp.249-267.

[2] El informe «La política cultural en España», coordinado y editado por el Real Instituto de Estudios Internacionales y Estratégicos, a partir de una perspectiva histórica y una amplia documentación sobre propuestas, presupuestos y perspectivas de la política cultural en España, apunta el desequilibrio entre la gran oferta cultural de estos años y su convivencia con otras limitaciones e insuficiencias en la red de servicios o instituciones culturales. Véase <www.plantea.net/uploads/publicaciones/Documentos_2>.

cracia. Hay que recordar que la inversión total en cultura aumenta un 68% entre 1983 y 1986, dato más que significativo. Una vez más, el programa político y artístico se equipara en nuestro país y mientras se trabaja en una nueva cultura política se establece una nueva política cultural, cara y cruz de la realidad histórica de estos tiempos. A partir de ahora, el júbilo de un futuro de progreso disuelve cualquier nostalgia del pasado y la vertiginosa institucionalización del arte en la coyuntura histórica de la democracia española avanza ya, irremediablemente, por los surcos del «capitalismo triunfante».[3]

En palabras del crítico de arte más oficialista de este período, Francisco Calvo Serraller, el discurso de la nueva cultura del país está ya liberada del lastre franquista y acomete un futuro prometedor, una opinión que justifica perfectamente todo el proyecto promocional del arte español: «Doce años después de la muerte de Franco, y con los socialistas en el poder por su segundo mandato consecutivo, se puede afirmar que el panorama español está definitivamente liberado de todos sus clichés tradicionales».[4] Pero el optimismo general, comprensible en este momento político, no es del todo celebrado en el mundo del arte, ni tal alegría retórica es común en todo el sector de la crítica. Años más tarde, otros análisis menos triunfalistas consideran que el arte de la década de los ochenta, especialmente la pintura y en conjunto gran parte de la cultura del momento, gozó de poca innovación y excesiva sumisión a unos patrones de modernidad universalistas y despolitizados más propios de épocas pasadas; perdiendo así una excelente ocasión de reflexión respecto al papel del arte en al sociedad y de producción de discursos críticos más contrastados, actitudes que serían más propias de un nuevo régimen democrático que quiere deslindarse del pasado fascista. En este sentido, en palabras del investigador Jorge Luis Marzo, en la cultura de los ochenta primó la promoción política y la legitimación del placer intimista y descontextualizado del artista, de nuevo tratado como el «genio», por encima de una verdadera redefinición del papel social del arte

[3] La atención sobre las políticas culturales durante el gobierno socialista ha gestado numerosos estudios que compilan y analizan datos y nombres. Véase, por ejemplo, el estudio de Juan Antonio Rubio Aróstegui (1998): *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Gijón: Ediciones Trea.

[4] Francisco Calvo Serraller (1987): *Espagne 87. Dynamiques et interrogation*, Paris/Madrid: Ministerio de Cultura.

más comprometida con su tiempo: «Se optó por una total amnesia social y política como perfecta tabula rasa para que lo que se pusiera sobre ella pareciera lo más nuevo del mundo. Y la carne a cortar no era otra que la que llevaba 30 años esperando en un rancio congelador».[5]

Es evidente que en la lectura crítica de la cultura de estos años de democracia en España (1986-2006) el entusiasmo convive con el desencanto, el consenso con el disenso y el acuerdo con los desacuerdos. También los logros con los fracasos. Acerca de las sostenidas disputas de la comunidad artística entre los avaladores de una cultura oficial de escaparate, entretenimiento y espectáculo colectivo, y los defensores de una cultura implicada en analizar a través de la conciencia y la reflexión el presente, la artista Marina Núñez apunta así el *quid* de la cuestión:

> Cómo se puede no discutir? ¿Cómo no agreden aquellos que reverencian la belleza como concepto universal y casi metafísico a aquellos que creen en su relatividad y están interesados en los matices sociológicos que el concepto de lo bello refleja? ¿Cómo no se insultan los que creen que el arte se relaciona con la ética y la sociedad con los formalistas que defienden su mutua indiferencia? ¿Cómo no se lanzan los que gustan de poner el acento en el arte como transmisor y consolidado de normas contra los que subrayan su función crítica y de ruptura de normas?[6]

Durante los años ochenta, frente a una reducida defensa de la creación y de la cultura como función crítica, las diferentes actuaciones del poder obran en diseñar, difundir y exportar una concepción cultural explícitamente moderna, como renovada señal de identidad, construyendo rápidamente una *cultura oficial* basada tanto en la tradición como en el inconformismo, en la que incluso la rebeldía es colonizada por el poder. Sirve de ejemplo el fenómeno de la denominada movida madrileña que reúne músicos y artistas visuales muy heterodoxos, convertida en un icono usado por el Gobierno para maquillar su imagen en términos más *underground*. De la misma manera, el joven y díscolo pintor Miquel Barceló va a representar la nueva pintura española trazando un puente entre la tradición del siglo de oro y la

[5] Jorge Luis Marzo (1995): «El ¿Triunfo? De la ¿Nueva? Pintura española de los 80», *Toma de Partido. Desplazamientos*, Libros de la QUAM, núm. 6, Vic, pp. 126-161.

[6] Marina Núñez (1999): «Del conservadurismo como una de las bellas artes», en VV. AA: *ImpasseDos*, Lleida: Ajuntament de Lleida, pp. 130-137.

posmodernidad —el único autor español en la Documenta VII de Kassel de 1982—, a la par que el diseñador Javier Mariscal abandona las páginas del cómic radical para crear la mascota oficial de los Juegos Olímpicos de Barcelona. Es fácil apreciar cómo las estrategias publicitarias de la nueva España son claves para acreditar el gobierno socialista y olvidar el pasado más reciente, sin crispaciones sociales, accediendo plenamente al mercado capitalista internacional. En palabras de Carmen Giménez, responsable en aquellos años del programa de arte contemporáneo del Gobierno: «La reacción plástica en España está, de hecho, marcada por la doble voluntad de los artistas de ponerse al diapasón de los movimientos internacionales, aunque asumiendo la especificidad de su herencia cultural».[7]

Efectivamente, España se acaba de incorporar a la Europa comunitaria y a sus fondos estructurales, ahora la posibilidad de crear grandes infraestructuras culturales requiere credibilidad e integración a los grandes circuitos internacionales. La nueva identidad nacional, a través de la imagen del arte y los creadores, es un capital activo y el arte contemporáneo el mejor antídoto contra la memoria histórica, entendida como reflexión ética.

Este intervencionismo directo del poder sobre la cultura española, en pleno proceso de la democracia, es un tema muy analizado tras el paso sicológico y la perspectiva histórica y política que nos oferta el nuevo siglo. El proyecto socialista (PSOE) y los episodios más conservadores del mandato del Partido Popular (PP), a partir de 1996, han abierto recientemente un campo de estudio sociológico, económico, político y cultural de amplio espectro. Las actividades, los debates y las exposiciones gestionadas a través del proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado españo*l,[8] lleva a cabo en 2005 un contraestu-

[7] Carmen Giménez (1987): *Espagne 87. Dynamiques et interrogations*, Paris/ Madrid: Ministerio de Cultura.

[8] *Desacuerdos* surge de la voluntad de un contra modelo historiográfico que desborde el discurso académico, contribuyendo a sentar algunas bases para la reconstrucción de una esfera pública cultural crítica. Para ello se pone en marcha en 2005 un dispositivo de investigación de estructura descentralizada que se abre al debate público desde su página web: <www.desacuerdos.org>. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* es un proyecto de investigación en coproducción entre Artelekú-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA- y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arte y pensamiento, a la vez que un proyecto expositivo, editorial y de actividades coproducido por las mismas instituciones más el Centro José Guerrero-Diputación de Granada.

dio historiográfico sobre la cultura española durante la democracia que analiza los vínculos entre prácticas del arte, política y esfera pública en el Estado español en las cuatro últimas décadas. Este dispositivo crítico remite a las dinámicas y las correlaciones de fuerzas en el seno de la sociedad civil, con sus complejidades, contradicciones y conflictos, partiendo de una noción que concibe la esfera pública como la *fábrica* que produce lo político indagando sobre la función del arte en este proceso. Los gestores de *Desacuerdos* se expresan en estos términos sobre determinadas políticas artísticas: «En este sentido, parece crucial la puesta en marcha de una estructura descentralizada y de colaboración en red entre instituciones culturales de diversa índole, que desencadene dinámicas de trabajo que ocasionalmente desborden los límites institucionales...».[9]

A pesar de debates y autocríticas posteriores, las artes visuales, la arquitectura y el diseño se convierten durante la década de los ochenta y noventa en el gran imaginario visual del nuevo ciclo de la política española. El Ministerio de Asuntos Exteriores y el Ministerio de Cultura y Educación (creado en 1977) son los máximos encargados de gestionar la política cultural, sin duda más propagandística que eficazmente productiva, en una España deseosa de olvidar el pasado y eufórica en sus postulados de presente.[10] Se trata de un plan que actúa tanto estatal como internacionalmente y que ubica la cultura en una de las claves del entramado de las políticas promocionales del país. Y en esta coyuntura, el museo y los centros de arte contemporáneo como puntos de referencia internacional son el marco ideal para publicitar el arte joven y contemporáneo como bases de un diccionario estético-ideológico del PSOE. Y el compendio enciclopédico de tal cultura son los múltiples catálogos y ediciones dedicadas al arte español en perspectiva moderna, como la

[9] Texto de presentación de *Desacuerdos*, colgado en la Red.

[10] El crítico de arte Jorge Luis Marzo ha analizado las políticas culturales en el Estado español durante el franquismo, la transición y el gobierno socialista, llegando a la conclusión de que la modernidad artística de los años ochenta no es tal, sino contrariamente una forma de continuismo de las estrategias ilustradas que promueven planes de actuación siempre desde arriba hacia abajo, bajo la directriz de considerar que la cultura debe ser garantizada por el estado, tutelado por éste. Proceso que conlleva, según el autor y argumento que suscribo, una fiscalización de los programas culturales en detrimento de una autonomía del tejido cultural, perdiendo así la esfera pública su razón de ser: un dispositivo crítico frente a todo sistema hegemónico. Véase Jorge Luis Marzo y Tere Badia (2005): «Las políticas culturales en el Estado Español (1985-2005)», Barcelona (en proceso de publicación, puede consultarse en: <www.soymenos.net>).

voluminosa recopilación *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, escrita por Francisco Calvo Serraller y publicada por el Ministerio de Cultura, donde se ensalza una visión centralista, joven, vernácula y despolitizada del arte, legitimada bajo el término *vanguardia* como sinónimo de algo más que simple *historia*.

El triunfalismo y las expectativas desmesuradas, marcan los años ochenta y parte de los noventa. Durante este período, el escenario cultural se construye a base de nuevas arquitecturas simbólicas como los museos en las ciudades más importantes,[11] grandes dispositivos publicitarios en formato de exposiciones de arte y diseño español en el extranjero,[12] costosas muestras y catálogos de notables pintores clásicos, también diversas celebraciones y centenarios como marcas territoriales.[13] Se produce una verdadera explosión de desmesurado orgullo nacional, no tanto de creatividad, en el que interesa el arte joven, un mercado propio y una opinión autorizada. En este sentido, destacan las nuevas ferias y bienales de arte comercial y arte joven, como proceso de nuevos enlaces con el mercado, así mismo los premios nacionales de artes plásticas creados en 1980 y la política de becas para creadores.[14] Es el principio de una reacción en cadena que llega a gobiernos e instituciones locales. Mientras, las galerías de arte, bajo la fragilidad de la iniciativa privada, inauguran y clausuran espacios y programas.

A finales de la década de los ochenta, las capitales españolas se desarrollan con rapidez. El cambio de régimen de dictadura a democracia y la entrada en la Comunidad Europea, impulsa a las urbes a seguir el ejemplo de las grandes ciudades de Europa mediando en la aceleración

[11] Sirve de dato la lista de los principales museos y centros de arte contemporáneo inaugurados en España durante los ochenta: MNCARS, Madrid 1986-1992; Arteleku, San Sebastián, 1987; CASM, Barcelona 1988; IVAM, Valencia 1989; CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1989; Sala Amarica, Vitoria, 1989; Sala Rekalde, Bilbao, 1991, entre otros.

[12] «Calidoscopio Español. Arte Joven de los años 80», Dormund-Basilea-Bonn, 1984; «Spansk Egen-Art», Estocolmo-Oslo, 1984; «España en Europali*a*», Bruselas 1985; «Espagne 87. Dynamiques et interrogations», París-Madrid, 1987; «Cinco Siglos de Arte Español», París 1988; etc.

[13] «Centenario de Pablo Picasso», 1981; «Centenario Joan Miro», 1993; «Año Gaudí», 2002; «Año Dalí», 2004).

[14] ARCO, Feria de Arte Contemporáneo en Madrid, 1982; «Saló de Tardor», Barcelona, 1982; *«Preliminar»,* I Bienal Nacional de Las Artes Plásticas 1983; I Salón de Pintura Joven del Ayuntamiento de Madrid, 1984; «Muestra de Arte Joven del Instituto de la Juventud», 1985, etc.

de nuevos servicios e infraestructuras. Los cambios en Sevilla, Barcelona y Madrid, por ejemplo, son espectaculares en los años anteriores a los eventos de 1992: la Exposición Universal de Sevilla, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la capitalidad cultural de Madrid cambian el paisaje, la arquitectura y la cultura española. Los eventos y los centros culturales, como el rediseño urbanístico en clave de prestigio económico y turístico, sostienen un plan estratégico que convierte las ciudades en cotizadas *marcas* internacionales.[15]

1.2. Los años noventa: síndrome Guggenheim y efecto branding

La inauguración de la feria de arte contemporáneo en Madrid, ARCO (1982), la publicación de nuevas revistas de arte internacional, como la histórica *Lápiz*,[16] así como la especialización de las páginas de cultura en periódicos nacionales como *El País* han situado el arte español en el mercado internacional y en los años noventa la cultura se convierte en un acontecimiento de gran impacto social y mediático. Es evidente que la institución artística ha derivado hacia el escaparatismo comercial y que ahora, por lo tanto, es más importante gestionar la cultura que producir cultura. Como señala Martí Peran: «Los años noventa fueron los *años siguientes*, es decir, los que siguieron al periodo especialmente ruidoso de los felices ochenta, cargados de triunfalismo de expectativas desmesuradas y de mucha banalidad...».[17]

De la misma manera y con parecidos objetivos de la década anterior, la política de inversiones en equipamientos permite durante los noventa la creación de más museos y centros de arte contemporáneo en todo el territorio, sujetos a unas directrices en ocasiones excesivamente partidistas y subsidiarias de los cambios políticos. Jorge Ribalta, al referirse a esta servitud de los museos frente a la administración, durante los cam-

[15] Buen ejemplo son la «Bienal de Valencia», la «Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla» o el «Forum 2004» en Barcelona.

[16] En 1982, se publica en Madrid el número 1 de la revista *Vardar*, editada y dirigida por Félix Guisasola y *Lápiz*, dirigida por José Alberto López. En 1983, nuevos proyectos editoriales como *La Luna* de Madrid y *Figura* de Sevilla amplían las expectativas de las nuevas generaciones de artistas españoles y sus enlaces internacionales.

[17] Martí Peran: «10 apuntes para una década». Véase el conjunto de sus aportaciones sobre política cultural y crítica institucional en <www.martiperan.net>.

bios de gobierno PSOE y PP de los noventa, escribe: «el sometimiento de los proyectos y las infraestructuras culturales al clientelismo político es uno de los principales obstáculos que tiene España para conseguir unas estructuras administrativas modernas y eficaces en política cultural. Los proyectos no sobreviven a los intereses partidistas. Mejor dicho, no hay proyectos, sólo hay intereses».[18] Casos de estudio son, en este aspecto, los programas de grandes centros como el MNCARS de Madrid, el IVAM de Valencia o los primeros años del MACBA de Barcelona, inestables en los cambios de dirección, equipos y programas. Asimismo merece atención el proceso de disolución del arte contemporáneo, forzado a convertirse en mercancía y a ser siempre espectacular. Mientras que los gestores administran la imagen y los curadores emiten discursos-espectáculo, el público asume el impacto de la cultura sin diálogo ni respuestas: se trata, como analiza Georges Yúdice, del síntoma del «recurso de la cultura».[19]

Pero la temporalidad de los programas culturales no es, a pesar de su fragilidad, obstáculo para inaugurar nuevos equipamientos, ahora en un plan estratégico y cartográfico, que sirve para la rehabilitación de las ciudades, mejorando el entramado urbanístico y su oferta turística.[20] El modelo Guggenheim de Bilbao, empresa privada de promoción pública, icono de la modernidad en una ciudad que pierde estructuras industriales a favor de servicios públicos, deslumbrada ante la fachada de titanio concebida por el arquitecto Frank Ghery, es la puesta en marcha de una nueva modalidad de política promocional.[21] El llamado ya «síndrome Guggenheim» es una fórmula promocional, un nombre y un efecto marca, como antes lo fueron los conceptos *Moda España*, *Diseño Español*, *Mundo Mariscal*, *movida madrileña* o *Joven Pintura Española*. Las nue-

[18] Jorge Ribalta (1998): «Jamás fuimos felices en nuestro país», en VV. AA.: *Impasse*, Lleida: Ajuntament de Lleida, pp. 174-184.

[19] Georges Yúdice (2002): *El recurso de la cultura*, Barcelona: Gedisa.

[20] Siguiendo la política de creación de centros de arte contemporáneo en todas las Comunidades, se inauguran nuevas arquitecturas y espacios de costosa rehabilitación. Entre otros destacan: CCCB de Barcelona, 1994; CGAC, Santiago de Compostela, 1995; MACBA de Barcelona, 1995; MEIAC de Badajoz, 1995; CAAC de Sevilla, 1991-1997; EACC de Castelló, 1999; MUA de Alicante, 1999; Centro José Guerrero de Granada, 2000; Artium de Vitoria, 2002; MARCO de Vigo, 2002; DA2 de Salamanca, 2002; CAC de Málaga, 2003; MUSAC de León, 2005...

[21] La creación del Museo Guggenheim de Bilbao, en 1997, es la constatación de la hiperinflación cultural española, una experiencia de empresa privada opuesta a una dimensión más reflexiva, productiva o social y política del arte.

vas políticas culturales actúan como enormes operaciones económicas, turísticas y de pacificación, como muy bien apunta el estudio de Joseba Zulaika sobre el caso Guggenheim, una investigación silenciada por el mismo Gobierno vasco.[22]

Si en los años ochenta el arte y la cultura eran claves de progreso e identidad democrática, ahora en los noventa el arte es fundamentalmente economía, que se festivaliza en un proceso de museos, bienales y muestras donde vale más la exposición que cualquier dispositivo crítico de la obra de arte. En estos años, los museos españoles convierten su entorno en lugar de consumo turístico arrasando espacios históricos o comunidades locales. La visita a las exposiciones es, para la política cultural del gobierno, más importante que la creación, la educación o la producción: más de un 70% de las entradas a los museos corresponden a turistas.

El museo como icono de referencia internacional y legitimación sociocultural de los centros urbanos, se contrapone a la aparición de nuevas iniciativas privadas, institucionales o locales, que bregan por una cultura más educativa o productiva que no promocional y económica.[23] Bajo este efecto polarizado, el programa de centros como Arteleku en San Sebastián, Hangar en Barcelona o Can Xalant en Mataró dirigen su esfuerzo hacia la producción de arte y debate al mismo tiempo que nuevas iniciativas expositivas y editoriales, como las que gestiona el crítico José Luis Brea, analizan el desencanto y la banalidad de la cultura española de contenedores sin contenido aportando nuevos referentes y discursos.[24]

[22] Profesor de antropología en la Universidad de Nevada, Estados Unidos, Joseba Zulaika publica, en 1997, «Guggenheim Bilbao. Crónica de una seducción», un texto que ilustra con detalle el proceso de turistificación de la cultura, de la cultura como forma de vender la imagen de una sociedad en paz y prosperidad que anula cualquier debate sobre la realidad del conflicto político o social de la comunidad.

[23] Espacios alternativos como Cruce o El Ojo Atómico en Madrid (1993), Espacio Abisal en Bilbao, Metrónom en Barcelona (1984) o los nuevos centros institucionales dedicados al estudio y la producción como el EACC de Castellón (1999), Koldo Mitxelena de Donostia (1993), Caixa Forum en Barcelona (2002), la Casa Encendida de Madrid (2002) o CENDEAC en Murcia, aportan líneas de formación, producción y debate más plurales.

[24] José Luis Brea, promotor de ediciones como *Aleph, arts.zin, Acción Paralela y Estudios Visuales,* o de muestras internacionales como «Antes y después del entusiasmo» (Ámsterdam, 1989), «Los últimos días» (Sevilla, 1992), «Años 90. Distancia cero» (Barcelona, 1994), etc., ha analizado ampliamente el espectro de las políticas culturales y los programas de producción en España en estos últimos años.

1.3. Los últimos años: contradicciones y paradojas de la cultura

La inercia promocional del arte español y sus señas estéticas continúan durante el mandato del Partido Popular, de carácter más conservador, sin grandes cambios hasta la vuelta del socialismo (2003). La marca diferencial de la política gubernamental de estos últimos años es la progresiva actitud empresarial y económica de la cultura, la externalización de los equipos de gestión y la inestabilidad de los cargos responsables de museos y eventos culturales, víctimas de las oscilaciones del Gobierno y la excesiva presión política.

En los últimos años, los *comisarios estrella* llegan a sustituir a los *artistas estrella* de otros tiempos, igual como los arquitectos *marca* silencian otras alternativas a la realidad social de las ciudades. Las artes, la cultura en general, pierde su estatus intelectual frente a una realidad más turística basada en el impacto formal o tecnológico de los contenedores o *displays* mediáticos. Con su ironía vernácula, Jorge Luis Marzo describe así la situación: «Cuando veis arte, veis cultura, no podéis ver nada más, y tenéis también buena parte de razón, porque la mayoría del arte que se hace aquí es solamente eso, cultura. Los que os critican no hacen cultura, sino crítica. Como el loco en el hospital, que cuando se queja, creéis que lo hace porque está loco, no porque le duela la terapia».[25]

Frente a los meandros estéticos, demasiado formalistas y publicitarios del arte español de las décadas pasadas, en los últimos años aparecen otros discursos y acciones más reflexivos y participativos que optan por involucrarse en proyectos singulares que estimulen o pongan en tensión el contexto, o que activen en él determinadas sinergias. El comentario de Manuel Olveira, que aboga por los centros de producción como un servicio público que debe atender la administración pública, es muy explícito:

> El estatuto privilegiado y la atención internacional no se consiguen exclusivamente con una exitosa campaña mercantil-institucional-publicitaria porque el resultado de una política semejante nada tendrá que ver con la naturaleza y calidad de la obra y con los cuerpos teóricos y visuales desarrollados por los artistas y sostenidos por los gestores culturales y buena

[25] Jorge Luis Marzo (1998): «Las formas, las formas...», en VV. AA.: *Impasse*, Lleida: Ajuntament de Lleida, pp. 146-152.

> parte de los sectores sociales. La publicidad sólo conseguirá la atención del público más ignorante y sólo reforzará los estereotipos más obsoletos como la genialidad...[26]

La defensa de los centros de producción, los laboratorios para la formación, las arquitecturas para el debate y la producción de obras y pensamiento, así como la importancia contextual del trabajo artístico, que nada tiene que ver con la idea localista y fundamentalmente de lo nacional, y también las exigencias de una verdadera política cultural pública que se libere de las grandes infraestructuras culturales son algunos de los lances del debate y la actitud de la cultura española de los últimos años. Se trata de una nueva perspectiva que afronta las contradicciones y las paradojas del arte y la cultura reclamando más atención a la voluntad política independiente y menos espectacularidad, «más bajar las escaleras y dejar las alturas», apunta Jorge Luis Marzo al respecto:

> Una política cultural no puede basarse en *el reconocimiento de los méritos de una obra,* ni en *los contenidos de una vida entera al servicio de las artes y el saber,* como se ha apuntado durante años desde ministerios populares y socialistas, y departamentos convergentes. Para eso ya existen los premios. Sin un apoyo explícito y directo a las condiciones educativas y de producción de los creadores jóvenes, más allá de los circuitos en los que se van a integrar, la política cultural acaba siendo política-espectáculo sin que se considere el establecimiento de los recursos necesarios para que la expresión social adquiera verdadera dimensión crítica y pública.[27]

Los *felices ochenta*, los ruidosos años de los grandes eventos y estrellas, dejaron paso a unos noventa más empresariales y discretos, también cada vez más responsables desde el punto de vista social y político de la comunidad, para llegar con el nuevo siglo y el nuevo gobierno socialista a una realidad posiblemente más reflexiva y austera. Ahora, la sociedad, los creadores y los críticos demandan menos espectáculo y más coparticipación pública y privada, menos programación y más reflexión, menos teatralización del gasto y más experimentación, menos política cultural

[26] Manuel Olveira (2006): «Por una producción capital», en Amanda Cuesta (ed.): *Capital!,* Barcelona: CASM, pp. 72-81.

[27] Jorge Luis Marzo: «Ideas sobre gastos artísticos», en Amanda Cuesta (ed.): *op. cit,* pp. 96-101.

y más superficie cultural, menos promoción y más diferenciación e intercambio, más ideas y menos *logos*...[28] Más apostar por aquello que se dice y menos por el cómo se dice, en definitiva: menos estética y más ética para el arte y la cultura en el Estado español.

2. Políticas de producción en el arte español

2.1. Los años ochenta: el placer de pintar

Frente a los grandes paradigmas estéticos de la modernidad, el arte español de los años ochenta, de la joven democracia, también se debate entre el consenso y el disenso del discurso posmoderno. Artistas, críticos, gestores y público conforman durante estos años de apertura las voces de un debate que oscila entre la actitud que proclama el retorno del arte y aquella que postula el fin del arte. La «condición postmoderna» descrita por Jean-François Lyotard, la especial sensibilidad contemporánea que nos representa, discurre entre la reinterpretación del concepto de tradición y la revisión de la cultura, y en el caso de las políticas de producción artística en España construye un escenario con más intérpretes que verdaderos guiones críticos.

Sin definir un período, estilo o tendencia, el término *posmodernidad* identifica este debate sobre la cultura moderna a partir de los años ochenta y señala el fin del desarrollo del arte de las vanguardias que en el siglo xx suponen el rechazo de las reglas tradicionales de la pintura y de la escultura. El término, más bien el debate abierto que contiene, engloba aquellas actitudes y producciones que no cesan de redefinir el arte y proclamar su fin. El crítico norteamericano Hal Foster describe los contenidos de este debate epigonal como un lance entre dos actitudes básicas: las voces conservadoras o reaccionarias y las más progresistas. Es decir, aquello que Foster define como el disenso entre una «postmodernidad de reacción», actitud más conservadora y patrimonialista, y una «postmodernidad de resistencia» más beligerante frente a los sistemas y los cánones estéticos y sociales: «Vemos, pues, que surge un

[28] José Luis Brea (2004): *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia: cendeac.

postmodernismo de resistencia como una contrapráctica no sólo de la cultura oficial del modernismo, sino también de la *falsa normatividad* de un postmodernismo reaccionario. En oposición (pero no solamente en oposición), un postmodernismo resistente se interesa por la deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudo históricas...».[29] Unos, artistas y críticos, son los continuadores formalistas de la modernidad, los albaceas de su patrimonio; los otros, más interesados en la deconstrucción crítica de la tradición, defienden y sistematizan una crítica de los orígenes y no proclaman el retorno a éstos.

Entre estos dos espacios de reflexión y de producción se enmarca, como sucede en el panorama internacional, la creación plástica y visual de la España de la democracia. La crítica Gloria Collado describe el panorama del debate posmoderno en España, su vulgarización, a través de los «retornos gozosos» que más caracterizan a los artistas de estos años: «los retornos —a la pintura, a la escultura, a la figuración, al oficio e incluso al irracionalismo expresivo— se vivieron como una auténtica liberación, lo que contribuyó en no poca medida a que los jóvenes se adhirieran a la plástica de forma entusiasta».

En perspectiva, el arte español de los ochenta se perfila por la emergencia de la pintura, también por un retorno a la escultura más material y objetual, por la cotización del artista joven, la reactivación del mercado artístico a través de nuevas galerías, la representación promocional del arte español en el ámbito internacional y, en menor intensidad, por un debate crítico soterrado sobre la noción de arte y el papel del artista y las instituciones. Todo ello en un monólogo de eclecticismos que el crítico Kevin Power describe como la lujuria del «estilo de estilos» en su análisis sobre la pintura española de los primeros ochenta. [30]

[29] Hal Foster (1985): *La postmodernidad*, Barcelona: Kairós.

[30] Kevin Power (1985): *Cota cero. (+-0,00) Sobre el nivel del mar* (catálogo), Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Esta exposición itinerante está formada por los artistas: José María Báez, Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Luis Claramunt, Gerardo Delgado, Díaz Padilla, Dis Berlín, Ferran García Sevilla, María Gómez, Curro González, Juan Lacomba, Diego Lara, Carlos león, Molinero Ayala, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, José María Sicilia, Juan Suárez, Juan Uslé, Xesús Vázquez, Rafael Zapatero. En conjunto, apuntan a ese eclecticismo de subjetividades que analiza el autor y que representa a la pintura española en este período.

Frente a los itinerarios conceptuales y más políticos de los años setenta, representados en España por grupos como el colectivo canario ZAJ, los conceptuales catalanes del Grup de Treball o la obra indisciplinar de Nacho Criado y del poeta visual Joan Brossa, en esta década prima el retorno a la experiencia pictórica y, al mismo tiempo, la cotización del artista joven. Las iniciativas de los artistas de opción figurativa y enraizamiento social durante los sesenta y setenta, como el grupo Estampa Popular, Equipo Crónica o Equipo Realidad, ahora ceden paso a nuevas actitudes pictóricas, más formales y menos comprometidas. Juan Manuel Bonet, uno de los críticos más activos de este momento y claro defensor de la opción pictórica y figurativa, analiza la emergencia de los nuevos pintores en esta perspectiva histórica:

> Paralelamente al hundimiento del arte conceptual, se produjo un fenómeno insólito: la aparición de cuatro pintores (Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez y Guillermo Pérez Villalta) que no sólo no sentían vergüenza al proclamar su condición de tales, sino que (casi literalmente) desafiaban a duelo a todos aquellos que, por mala conciencia, ignorancia o falta de ideas claras, habían participado en la batalla anti-pictórica de los setenta.[31]

Si este fenómeno, el *dies irae* de la pintura, es general en Europa y Norteamérica, en España asume cotas relevantes, ya que la política promocional del Gobierno tiene en la pinacoteca y entre los artistas jóvenes sus perfectos aliados; una ocasión para olvidar el siniestro pasado franquista. En palabras del crítico Manel Clot, si bien «los ochenta están plagados de mimetismo y euforias acríticas», también son una época marcada por la ilusión y el relanzamiento, por la actividad frenética y la convicción de vivir una nueva situación y ser conscientes de protagonizar el momento histórico.[32] La recuperación del objeto artístico —pintura y escultura— supone una dinamización mercantil del arte y también el estatuto simbólico del artista como representante privilegiado de la nueva democracia, con preferencia un artista sin contextualizar en la

[31] Juan Manuel Bonet (1982): «Retrato de un grupo en el paisaje español», catálogo *Otras figuraciones,* Madrid: Fundación Caja de Pensiones.

[32] Manel Clot (1994): «Recursos i disgressions», catálogo *Impulsos i expressions. Pintura espanyola dels anys 80 a la collecció de la Fundació La Caixa,* Barcelona: Fundació La Caixa.

realidad política y social, un creador arropado en la continuidad de la tradición y los grandes relatos.

A principios de los ochenta, las exposiciones «1980» (Galería Juana Mordó, Madrid 1979), «Madrid D. F» (Museo Municipal, Madrid, 1980), «Otras Figuraciones» (Obra Cultural de la Caja de Pensiones, Madrid, 1981), «Atlántica 82» (Pazo de Xelmírez, Santiago de Compostela, 1982), «Seis Pintores jóvenes» (Ministerio Cultura, Sevilla, 1982), «Preliminar» (I Bienal de Artes Plásticas, itinerante, 1983), «26 pintores/13 críticos» (Fundació La Caixa, Madrid, 1983), «Saló de Tardor» (Saló del Tinell, Barcelona, 1885), «Cota Cero» (Diputación de Alicante, 1985), «Muestra de Arte Joven (Circulo de Bellas Artes, Madrid, 1985), etc. muestran la movilidad de galerías e instituciones a la hora de promocionar los jóvenes artistas nacionales, en especial los pintores y su conexión con los referentes internacionales.[33] Anna Maria Guasch, atendiendo este panorama histórico, al referirse a la pintura anota lo siguiente:

> *Cota Cero* resultó la culminación de un proceso apologético del fenómeno pictoricista que se había ido gestando desde principios de los ochenta. Los artistas seleccionados por Kevin Power, aunque no todos de la misma generación ni con el mismo bagaje creativo, practicaban una pintura que, a diferencia de la vista en *1980* y *Madrid D. F*, encajaba con los modelos del neoexpresionismo y en especial con ciertos modelos de comportamiento tenidos como posmodernos: vitalismo, presentación del yo en términos wagnerianos, actitudes románticas, subjetividad, y cultivo matizado del lenguaje neoexpresionista que en ocasiones no excluía ciertos aspectos violentos y emocionales, semejantes a los de un Cucchi o Clemente y, en el caso español, a los de García Sevilla.[34]

En la misma órbita de intenciones, en 1988 se presenta en el escenario internacional de París la muestra «Cinco siglos de arte español».

[33] En estos años de «Pintura, solamente pintura», la fuerza de la Tranvanguardia Italiana y su lectura abierta del legado histórico, la supremacía del color de los nuevos expresionismos alemanes, la figuración neoyorkina y la capacidad irónica e iconoclasta de la *bad painting* son modelos influyentes entre los artistas españoles a través de las exposiciones que se celebran en nuestro país.

[34] Anna Maria Guasch (1997): *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona: El Serbal, pp. 339-340.

Esta producción institucional quiere mostrar la trayectoria de una tradición artística muchas veces ignorada en Europa y acabar con ciertos tópicos superficiales, a la vez que reemprender las relaciones bilaterales entre España y Francia. El evento se desglosa en varias exposiciones, las dedicadas al arte más reciente («La nueva imaginación (1970-1980)», «España 1987. Dinámicas e interrogantes») se centran en los artistas vivos ya consagrados y en los representantes de las nuevas generaciones: los pintores Gordillo, Fraile, Villalba, Pérez Villalta, Navarro, Broto, Campano, García Sevilla, Barceló, Sicilia, Agredano, Cabrera, Guillermo Paneque, Pepe Espaliú, J. Carlos Savater, y los escultores Txomin Badiola, Pello Irazu, Cristina Iglesias, Juan Muñoz y Susana Solano. La selección, aunque controvertida, muestra un mapa significativo de tendencias y mercados, de actitudes estéticas y críticas. De entre los artistas destacan las posturas más conservadoras frente a la pintura y el arte en general, desglosando distintas modalidades de subjetividad romántica donde prima el espíritu particular del autor y la oportunidad de regenerar el perfil más formalista de la pintura, frente a incipientes actitudes más revisionistas de la pintura y de la escultura que ya navegan entre los debates del circuito internacional.

En España, los artistas se identificaban entre aquellos que gozan del «placer de pintar», que son la mayoría, y entre los que cuestionan la naturaleza de la pintura o intentan redefinir la noción misma de arte, una minoría. Unos y otros, un Barceló o un Pepe Espaliú en pintura, una Susana Solano o un Txomín Badiola en escultura, documentan perfectamente el devenir del arte español de los últimos años: el trayecto entre los episodios más formalistas del arte y sus recodos más críticos, entre todo aquello que perpetúa la ideología burguesa del artista *genio* y quienes formulan una comprometida lectura sobre la noción de autor y su responsabilidad social.

Así como las obras de Antoni Tàpies, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Antonio López, Saura, Zóbel, Guerrero o Luis Gordillo representan ya una tradición en el ciclo del arte español de la democracia, en estos años Miquel Barceló encarna el papel fulgurante del artista de éxito. Desde su participación en la Documenta de Kassel de 1987, con sólo veinticinco años, el pintor goza de gran cotización y encarna al nuevo artista español, continuador de la gran tradición de la pintura figurativa desde el barroco. Frente a esta postura más académica, la pintura desarraigada de García Sevilla, la iconografía popular de Guillermo Paneque o la poética

paisajística de Perejaume, por ejemplo, nos ofrecen otras perspectivas más abiertas sobre las dimensiones del acto pictórico.

Entre la abstracción y la figuración, trazando gestualidad o dibujando a través del color, de manera ensimismada o retórica, usando los mitos o la cultura popular, la pintura en España se muestra ecléctica y consagrada, mientras persigue esa identidad moderna, plural y llena de mimetismos que fluctúa entre territorios antropológicos y mitologías individuales: el eclecticismo se convierte en el reverso de la modernidad. En este período, las enormes superficies de color y trazo de José Manuel Broto conviven con los escenarios narrativos de Guillermo Pérez Villalta, la abstracción ensimismada de Xavier Grau comparte espacio expositivo con la síntesis pictórica de Hernández Pijuán, al mismo tiempo el primitivismo de Barceló puede alternarse con las figuras silentes de Sicilia o la atávica iconografía del grupo gallego Atlántica, y Frederic Amat puede relacionarse con el pop más crítico de Arroyo o Chema Cobo, entre otros ejemplos del panorama. En este marasmo de eclecticismo, la práctica pictórica es el arte por excelencia de los ochenta, aunque en el transcurso de los acontecimientos podemos visualizar un giro desde esta primacía de la imagen a la construcción de discurso, más explícito en el campo expandido de la escultura en donde, como presagió Rosalind Krauss en 1979, objetos bastante sorprendentes reciben el nombre de esculturas.

El espacio de la escultura, de menor producción y proyección, comparte el eclecticismo o libre lectura de los referentes modernos, de los estilemas de la vanguardia histórica, que define la pintura. A la saga de los nuevos escultores británicos y entre las aportaciones de los trabajos *in situ*, la escultura española dibuja una cartografía diferente a la de la pintura en donde coexisten marcas territoriales: la escultura vasca de tradición abstracta y sintética (Badiola, Irazu), las formas más toscas de la figuración gallega (Leiro, Paz), los nuevos materiales y emplazamientos de la producción catalana (Guillén Balmes, Gabriel, Agut), las construcciones espaciales de los autores valencianos (Marco, Navarro) y las formas más narrativas y retóricas de la escultura castellana (Muñoz, Iglesias, Martínez).

Observando el espacio crítico de la escultura, en este período conviven plenamente los herederos de la modernidad con los constructores de nuevos lenguajes: las estructuras lineales de Sergi Aguilar se confrontan al cinetismo metálico de Andreu Alfaro, la rotundidad material de las

esculturas de Susana Solano se pueden contrarrestar con los escenarios y las figuras narrativas de Juan Muñoz, igualmente las nuevas construcciones de Tom Carr se emplazan frente a las deconstrucciones de Jordi Colomer, o los materiales frágiles de Adolfo Schlosser se entremezclan con los de Eva Lootz, entre otros perfiles formales. En los volúmenes y materiales de los artistas españoles pesa, sin duda, la tradición constructiva y las exploraciones espaciales, pero algunos autores proyectan una observación más compleja e irónica sobre el objeto y la imagen, menos formalista y más conceptual, como puede referenciar en proyectos expositivos como «Fuera de Formato» (1983) o «Bèstia» (1984)[35] y en el trabajo escenográfico de Duran Esteva, los objetos *souvenir* de Carlos Pazos, los textos esculturizados de Jaume Plensa, la crítica de los medios de Nacho Criado o Concha Jerez, los materiales en proceso de Pere Noguera o Antoni Abad y los objetos ambiguos de Joan Rom o Ricardo Cotanda. Esta experiencia más conceptual sobre las imágenes y el espacio, sobre los lenguajes y los medios protagoniza diversas parcelas del arte español posmoderno y la crítica de la representación, de la apropiación subjetiva del mundo y sus modelos. En análisis de Manel Clot:

> […] la expansión del campo escultórico —o escultural— en los últimos años es un proceso complejo que implica una doble dirección: como la escultura, por un lado, ha ido perdiendo progresivamente sus límites ampliándose hacia otros campos disciplinares, y como, por contagio, otras actividades —tridimensionales o no— han ido adquiriendo, también progresivamente y en segundo lugar, una cualidad escultórica que no sólo se manifiesta en el ámbito de la percepción física sino, de forma quizás más fundamental, en al esfera de las intenciones, de las proposiciones y de la configuración conceptual de las obras.[36]

A remolque de la hegemonía de la pintura, la escultura empieza a hacer valer su autonomía a finales de los ochenta, en un momento de

[35] La exposición «Bèstia» se presenta en el Palau Marc de Barcelona en 1984. Gestionada por el poeta Vicens Altaió y la crítica Glòria Picazo, es un ejemplo de una actitud más progresista por parte de las instituciones públicas y una visión de lectura más crítica del mundo de la imagen: en la exposición se alternan pintores, escultores, fotógrafos y diseñadores, una confrontación, según los comisarios, entre la razón y la locura.

[36] Manel Clot (1991): «11 escultures?» (catálogo), *Onze escultures*, Granollers: Museu de Granollers.

indefinición disciplinaria y frente a la aparición de materiales y lenguajes más híbridos y menos restrictivos, junto a nuevas actitudes teóricas. A partir de ahora, ya no sólo hay pintura, sino que la escultura deconstruida, los objetos banales, la fotografía y las nuevas tecnologías de la imagen van a devenir los protagonistas centrales del discurso artístico español, en cierta manera bajo la estela de exposiciones como «El arte y su doble» presentada en 1986 por el crítico Dan Cameron y en un espacio de producción que vacía los dogmatismos estéticos practicando la libertad de elección con una absoluta falta de prejuicios.[37]

En el futuro, la revisión crítica de la noción de «producción cultural» y los procesos de formación del productor, relevan a la actividad productiva y promocional de los primeros años de la democracia española.

2.2. Los años noventa: del monólogo a los diálogos

A lo largo de la década prodigiosa de los ochenta, en plena euforia pictórica y de emergentes, ya aparecen nuevos giros de análisis crítico que se confrontan a las fuentes más académicas para la lectura estética, aquellas que abordan y legitiman el hecho artístico desde la tradición y el patrimonio cultural del país. En el corolario de las múltiples exposiciones internacionales que llegan en estos momentos a España, así mismo en el escenario del mercado del arte, el debate entre la pintura y los nuevos formatos de la fotografía o el objeto construye un espacio de reflexión que no llegará a ser verdaderamente operativo hasta iniciados los noventa, una vez desacelerada la campaña promocional del arte español y cuando los *artistas estrella* ceden paso a los *comisarios estrella* y sus especulaciones más temáticas o críticas.

Ahora, en contraposición al carácter subjetivo y romántico del acto creativo y el espíritu del *genius loci*, surge una nueva identificación del autor con el contexto social. La noción de representación se contrapone a la de realidad mediante nuevos soportes y actitudes, la universalidad del hecho estético se confronta ahora a la experiencia política de la

[37] La exposición se presentó en Barcelona en 1986 y en Madrid al año siguiente. Los artistas representados (Barbara Kruger, Matt Mullican, Jenny Holzer, Robert Gober, etc.) proponían una visión más irónica y menos decorativista del arte al amparo del pensamiento postestructuralista y la necesidad de elaborar una crítica del lenguaje y la representación.

identidad, el valor de la unicidad o de la originalidad del objeto artístico se debate en duelo filosófico con la estrategia de la serialidad y la apropiación. En estos años, los espacios sagrados del arte se ablandan con la ocupación del espacio público por parte de los artistas, mientras el espectador deja de ser un sujeto pasivo y conquista su estatus más comprometido: el arte deja de ser específicamente sensual y pasa a ser intelectual. Éstos son algunos de los materiales de debate que maneja la cultura de los noventa y, como apunta Arthur Danto, la situación en la que a lo largo de esta década y en años sucesivos el visitante del museo debe cambiar radicalmente su actitud:

> Cuando visitas una exposición tienes que ir preparado a pensar como filósofo y como artista. Lo que no puedes esperar es entrar, ver y salir. Hay que pensar. Pensar sobre cuál es la declaración que hace allí el artista, qué hace y qué significa su obra. El arte requiere tiempo. Tienes que leer, tienes que pensar y mirar. Tienes que trabajar para hacer la lectura artística, para que poco a poco la obra revele sus secretos.[38]

Este período va a representar la substitución del monólogo estético y formalista de los ochenta por una actitud más de diálogo entre agentes e instituciones del mundo del arte, entre modelos y alternativas, entre valores hegemónicos y pluralismos. Una decidida vocación transartística recorre el país, ahora hay más debate y menos manierismos: la identidad estética de la pintura o la escultura cede espacio al debate crítico del feminismo, la multiculturalidad, la identidad, la realidad, el consumo o la noción de espacio público como territorio social. De alguna manera, podemos decir que pasamos del arte a la práctica del arte, que avanzamos de la experiencia del arte a la revisión del sentido y el vértigo de la verdad.

La cuestión de la autoría, así mismo como la de originalidad, encuentra en el soporte fotográfico un nuevo dispositivo crítico. En España, la

[38] Comentario de Arthur Danto en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, entrevista con Consuelo Bautista. El filósofo Arthur Coleman Danto es el autor de *El fin del arte,* que publicó en 1984, en plena efervescencia del mercado artístico. Desde entonces, sus ensayos, libros y artículos han provocado numerosas polémicas y debates. En España, publica con notable éxito *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Paidós, 1997).

reflexión sobre la fotografía atiende un ámbito teórico y lenguaje específico, pero de hecho también participa con autoridad de un debate más abierto, tal como registra el proyecto editorial de Jorge Ribalta y Glória Picazo, *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo,* recopilación de textos que publica el MACBA en 1997. Nuevos premios y exposiciones dedicados a la fotografía, o aquellos que incluyen los procedimientos fotográficos sin clasificar por categorías técnicas como uno de los aspectos más pujantes del arte contemporáneo, invaden el panorama de la cultura española. El Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales PhotoEspaña, nacido en 1998, atrae la atención internacional hacia la fotografía española.

Fotógrafos que pertenecen a varias generaciones se integran cada vez más activos a los circuitos del arte. Superado el debate entre la fotografía documental y artística, la fotografía se convierte en el lenguaje que prepara el cambio de milenio: García Rodero, García-Álix, Vallhonrat, Rivas, Trillo, Muñoz, Catany, Madoz, Esclusa, Fontcuberta, Ouka Lele, Ballester, Soto, entre otros, son la generación estrella de estos años. Las imágenes más conceptuales, construidas a partir de lecturas que proliferan defuera la imagen, de Bleda y Rosa, Joan Urrios, Mira Bernabeu, Naia del Castillo, Concha Prada, Isabel Muñoz, Daniel Canogar, Cristina Lucas, Alicia Martín, Pablo genovés, Carmela García o Ixone Sadaba, por ejemplo, completan el diseño del mapa fotográfico en España. Ahora, en reflexión de Carles Guerra, el progreso de la fotografía ya no depende de aquello que pasa dentro del rectángulo, hoy la producción fotográfica sobrepasa lo que hemos configurado como los límites de la representación.[39]

El arte «postaurático», señalado por Douglas Crimp al referirse al concepto *imagen* (*pictures*) frente al de *arte*, encuentra su interlocutor en la figura del crítico José Luis Brea: el arte como montaje y no como creación.[40] Al referirse a este giro hacia los extremos, el autor escribe:

[39] Carles Guerra (2006): «Esdeveniment y fotografia», en *Fotografia i paisatges de la contemporaneïtat*, Sabadell: ESDI.

[40] José Luis Brea (1991): *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona: Anagrama. El autor es una de las voces clave en la actividad artística española de los noventa, tanto en su faceta de crítico como de gestor de proyectos editoriales y expositivos.

> Si durante siglos el arte ha sido pensado como subsistema y espacio paradigmático de confirmación de la validez de una economía generalizada de la representación —que es la que regula la totalidad de la vida humana, a través de la mediación de las formaciones institucionalizadas del espíritu objetivo— fundada en la presuposición de la inmediatez de signo a significado, esta aproximación máxima del arte a su punto de histéresis revela que en algún lugar reciente el arte ha trastocado su papel, convirtiéndose en inapelable contraprueba de precisamente aquello que era convocado a avalar.[41]

Los proyectos de Montserrat Soto, Begoña Montalbán, Jorge Ribalta, Asier Pérez, Pedro Mora, Itziar Ocáriz, José Maldonado, Ana Laura Aláez, Eulàlia Valldosera o Ignasi Abellí protagonizan este devenir del arte español hacia los límites de la representación y conforman el relevo generacional.

La fotografía, el vídeo o la Red, los medios tecnificados y la capacidad de producción en serie, también una mayor cercanía a la experiencia real, sustituyen las formas inéditas y únicas de la pintura y su excesiva museificación. El trabajo de Joan Fontcuberta sobre la verdad y la mentira de la fotografía, los primeros proyectos de net.art de Antoni Abad, las arquitecturas para gestionar emociones de Josep María Martín o las prácticas de mestizaje cultural de Federico Guzmán pueden ilustrar esta vocación de compromiso social y su progresiva politización. La nueva dirección del arte español debemos situarlo en una coyuntura histórica muy determinada nacional e internacionalmente, cuando la necesidad de información y debate es más importante que la mitificación del objeto artístico como elemento promocional.

El arte contemporáneo de esta generación en España se normaliza respecto a las corrientes internacionales; es decir, se muestra más desorientador en el medio estilístico, más polifacético, menos respetuoso con la tradición y más complejo con referencia a las diferentes generaciones de artistas, ahora ya no tan jóvenes. Los muesos y las galerías comerciales asimilan que no pueden contener todo el potencial creativo de la producción y en esa coyuntura aparecen iniciativas propias que deben paliar el proceso involucionista de las instituciones públicas instaladas en la meseta del estado del bienestar, poco entusiastas a la hora de finan-

[41] José Luis Brea (1994): *Año Zero. Distancia Zero* (catálogo), Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica.

ciar iniciativas experimentales. Como escribe el crítico Jeffrey Swartz al ser interpelado sobre la situación del arte emergente y la crítica española entre 1985 y 1995: «los artistas participan en diálogos cada vez más amplios, más allá de los monólogos anteriores, y defienden la creación de estructuras de financiación, de leyes y mecenazgos menos elitistas que permitan la descentralización y la intensificación de una capacidad creativa dispuesta a activarse desde el mismo corazón de la comunidad artística».[42]

Este panorama renovado de la actividad artística se refleja en la evolución de las exposiciones que promueve la «Muestra de Arte Joven» desde el Instituto de la Juventud del Ministerio de Asuntos Sociales. Félix Guisasola, uno de los artífice del proyecto, al referirse al corte generacional que se observa a medianos de los noventa, en la décima convocatoria, destaca como el esfuerzo de las jóvenes generaciones se centra en la renovación: «[...] unas generaciones que ahondan en lo fronterizo con la inmediatez de un arte propio como única vía superadora de antagonismos trasnochados que, como siempre, alguien quiere revivir para su interés particular».[43]

Así pues, la reflexión de la obra de arte sobre su propia condición, el arte que se piensa a sí mismo como lenguaje, el talante fotográfico junto al devenir más comprometido y reflexivo de la pintura y la escultura (la pintura conceptualizada desde la fotografía y la escultura deconstruida) y las prácticas asociadas al video y el documental son las marcas distintivas del arte de los noventa.

2.3. Los últimos años: radicalidad e intensidad

El nuevo siglo supone en España una continuación de los registros visuales y teóricos de los años anteriores, aunque toma más definición el carácter politizado del arte y su *engagement*: el deslizamiento del arte hacia las afueras de sus territorios naturales y la articulación de unas prácticas difusas y transversales; «su engarce comprometido con el mundo real», en palabras de Martí Peran uno de los críticos y curador

[42] Jeffrey Swartz (1995): «L'art emergent i la seva crítica: 1985-1995», *L'escola invisible. Tallers de la QUAM 1988-1994*, Barcelona: Diputación de Barcelona.

[43] Félix Guisasola (1994): «El corte generacional», *X Muestra de Arte Joven,* Madrid: Instituto de la Juventud.

de exposiciones más activo en este período. Pero no se trata de conducir las prácticas artísticas hacia la explotación de su capacidad propagandística, como panfleto o arma ideológica, no se trata de un arte político al servicio de presupuestos teóricos determinados, sino, por el contrario, se trata de concebir *políticamente* la práctica del arte: conectar la práctica específica del arte con el mundo real y contribuir a la construcción de condiciones sociales que permitan la subversión de la trama difusa del poder contemporáneo, a la constitución de individuos autónomos, a la irrupción de una multiplicidad de subjetividades diferenciadas.[44]

Para este objetivo son útiles todas las estrategias y soportes al alcance del autor: vídeo, fotografía, pintura, escultura, técnicas publicitarias, cine documental, performance, acción callejera, arquitectura temporal, ocupación del espacio público, creación de grupos de trabajo, comunidad en red, desobediencia civil, etc. Términos que describen una significativa *impureza* del proyecto artístico actual y una clara vocación indisciplinar como bases de trabajo y de renovada lectura crítica. Los proyectos curatoriales y de producción (sean de críticos o de artistas) de Mar Villaespesa sobre el feminismo, las lecturas de Juan Vicente Aliaga al respecto de la teoría *queer*, la investigación sobre la relación entre espacio público y cuestiones de género de José Miguel G. Cortés, los nuevos marcos de pensamiento desde la ciudad y la comunidad que lleva a cabo Martí Peran, el debate sobre la voluntad de control de las nuevas tecnologías de la imagen de Daniel García Andújar, la lectura sobre el nihilismo estético y el exilio personal entre artistas que lleva a cabo Fernando Castro Flórez, la lectura del concepto de ironía que elabora David G. Torres, la construcción de archivos para la memoria histórica de Pedro G. Romero y los trabajos sobre producción cultural de *Y.Productions* son algunos de los perímetros que dibuja este territorio menos atomista de las prácticas artísticas de los últimos años en España. Ahora el discurso personal se desplaza al colectivo, el arte y otras técnicas y lenguajes se engarzan, la imagen se expande y la acción toma el poder.

También las instituciones redefinen sus planes de actuación, activando formatos menos triunfalistas, más formativos y de producción. El caso de la Secretaria de Joventud de la Generalitat de Catalunya, en su convocatoria de «Art Jove», sirve de modelo: la reestructuración de las

[44] Marcelo Expósito (1998): «¿Qué significa (a partir de hoy) «arte político»? Pero también, ¿de qué hablamos en realidad cuando decimos «los noventa»?», *Papers d'Art,* núm. 74, Girona: Fundació Espais, pp. 21-23.

modalidades de la convocatoria facilita el desarrollo de producciones de artes visuales que pueden relacionarse con la creación, la investigación, la edición y también la educación. Los jóvenes artistas ya no esperan en orden su exposición, sino que trabajan durante un tiempo en un proyecto con la colaboración de tutores, de manera que su propuesta adquiera mayor contenido y reflexión. Los nuevos centros de creación que se inauguran en estos años, como Laboral en Gijón o Matadero en Madrid, aplican esta política de ayuda a la producción de los jóvenes autores ofreciendo formación, producción y promoción desde sus talleres y laboratorios dedicados a las artes más *impuras*: la relación entre ciencia, industria e ingeniería de la imagen digital o los procesos de intercambio entre el arte y el diseño.

En estos años se recuperan las ideologías del arte conceptual de los sesenta y setenta, también sus pioneros. Artistas como Antoni Muntadas, Miralda, Francesc Torres, Francesc Abad o Ester Ferrer ocupan un espació importante en proyectos y talleres. Los programas de investigación y exposición de centros como el MACBA de Barcelona o el MNCARS de Madrid se suman a esta lectura y reactivación de las corrientes conceptuales. Iniciativas como el prospectivo trabajo de «Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968» en el EACC de Castelló (2003), tutelado por Juan Vicente Aliaga, María del Corral y José Miguel G. Cortés, es otra de las aportaciones más significativas en esta voluntad de recuperar una lectura crítica sobre la historia de las formas del pensamiento y la creación contemporánea a escala internacional y local: Isidoro Valcárcel Medina, Carlos Pazos y Alicia Framis, tres generaciones, participan en la muestra junto a artistas de reconocido prestigio internacional.

Radicalidad e intensidad plana sobre las nuevas generaciones de artistas españoles, muchos de ellos cada vez más próximos a la cotidianidad y el espacio público y más díscolos con los protocolos del mundo institucional y sus arquitecturas de poder. Los colectivos de Las Agencias, el grupo Democracia, Rogelio López Cuenca, Antonio Ortega, Tere Recarens, Joan Morey, Ester Partegàs, Antoni Abad, Marina Núñez, Sergio Prego, Fernando Sánchez Castillo, entre muchos otros, son el relevo a un nuevo ciclo de la producción artística española. La política de producción en estos momentos es más libre, más precaria desde el punto de vista de promoción institucional y mercado, más comprometida con la sociedad, más cercana a la realidad y más crítica con el mundo en general. El humor, la parodia, la arquitectura, el diseño, el cine, la publicidad,

Internet, la política, la economía, la industria o los medias son materiales de trabajo conectados a una red de producciones que en muchas ocasiones actúan en espacios no institucionalizados con el fin de preservar su capacidad crítica: es el fin de la mercancía-arte como singularidad.

En palabras de José Luis Brea, augurando una producción artística que no debe empobrecerse ante la vorágine de las industrias del espectáculo, capaz de agenciar líneas de resistencia y modos de producción alternativa de los procesos de socialización y subjetivación: «las prácticas artísticas lograrán encontrar, en un proceso de transformación de las sociedades actuales que tiende a convertirlas en meros instrumentos de legitimación —cuando no en triviales generadoras de *bibelots de lujo* para las nuevas economías inmateriales— sus mejores argumentos de futuro, su más alto desafío —o cuanto menos una buena razón de ser en este recién estrenado siglo».[45]

[45] José Luis Brea (2004): «Apéndice. Redefinición de las prácticas artísticas (siglo 21)», en *El tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia: *CendeaC*.

LA MÚSICA POPULAR. DEL ROCK NORMALIZADO AL POSPOP

Jordi Bianciotto

¿De qué hablamos cuando hablamos de música popular en la España postransición? ¿De los macroconciertos de Estopa y David Bisbal? ¿De los clásicos modernos del pop, como El Último de la Fila o Mecano? ¿De la galería de grupos alternativos que actúan en el Festival Internacional de Benicàssim o en Primavera Sound? ¿Del magma experimental del Sónar? ¿De *mainstream*, *indie rock*, *Donosti sound*, nuevo flamenco, mestizaje, *revival* de la rumba, cantautores alternativos, *mákina, electroclash*? ¿De *show business* o de arte? ¿Espectáculo o cultura?

Todos esos vectores representan pequeñas parcelas de una realidad cada vez más troceada, con públicos dispersos, medios de comunicación selectivos y circuitos de salas y festivales a la carta. Es el signo de los tiempos, y la música popular, etiqueta que daremos por válida, por ahora, pese a que, en adelante, comprobaremos su ineficacia ocasional para describir ciertas propuestas, lo manifiesta con una singular urgencia, dramatismo y complejidad. Como manifestación viva y en constante movimiento, experimenta con especial intensidad las mutaciones de la posmodernidad (o la hipermodernidad, que diría Gilles Lipovetsky), la fragmentación de escenas y mercados, la transgresión de las fronteras entre alta y baja cultura y, en ocasiones, la angustia de esta era acelerada.

Una mirada panorámica que aspire a abarcar el período comprendido entre 1986 y 2008 debe tener en cuenta una serie de accidentes geográficos

naturales que ubican el relato. Situémonos. Avanzados los años ochenta, España completa un período de normalización del pop-rock como cultura dominante en el que pasa a ocupar un espacio central en la oferta del entretenimiento de masas. De música marginal, a banda sonora subvencionada en fiestas municipales y aditivo *cool* que una nueva generación de políticos, alimentada con referentes de los años sesenta, maneja más o menos como propia, o bien apelando al sentido de la oportunidad. De la movida madrileña, escena desarrollada en la primera mitad de la década, quedan algunos grupos de gran formato comercial (Radio Futura, Gabinete Caligari, Nacha Pop), a los que suman otros que dan forma a un pop-rock *mainstream* implantado con fuerza en el mercado. El cambio de década de los ochenta a los noventa supone, no obstante, un espacio de transición en el que la suerte de esos protagonistas sigue un signo diverso: la mayoría sufren de fatiga creativa o comercial y languidecen, y solo unos pocos (El Último de la Fila, Mecano) consolidan su posición de *superventas,* aunque acabarán disgregándose y dando paso a carreras en solitario.

La fractura es inminente, y llega la mitad de los años noventa, cuando un cambio de ciclo comporta una nueva escala de valores y una renovada ola de tendencias vinculada al fenómeno del rock alternativo, en línea con los vientos que agitan las escenas británica y, sobre todo, norteamericana. Los albores de la escena *indie* (adjetivo que tiene su origen en la adscripción de los artistas a sellos discográficos independientes) comportarán, en esa década, una fragmentación del lenguaje pop en dos segmentos: por un lado, el producto de masas, ligado a la narrativa del fenómeno mediático; por otro, la obra alternativa, sujeta al tráfico de corrientes estéticas internacional, marginada de los *mass media* audiovisuales, pero articulada en torno a canales propios que van ganando volumen y audiencia. Dos mundos muy poco comunicados entre sí, aunque en ocasiones se produzcan trasvases entre ambos, o ciertos artistas ejerzan un papel de puente. La fotografía se hace más compleja cuando, ya en la frontera del siglo XXI, la electrónica y, en particular, el *hip-hop*, traen consigo nuevos patrones expresivos, lanzan mensajes distintivos y articulan otros segmentos de público. Internet acabará aportando formas de expresión y formas de relación inéditas entre artistas y receptores.

Abordar el período 1986-2008 en el campo de la música popular supone la asunción de que éste no es un período homogéneo, delimitable con claridad y que comprenda un relato único. Hay cambios de registro, cumbres de agitación y páramos donde reina la inercia; esce-

nas divergentes que se solapan y realidades parciales que conviven en un mismo momento y lugar. Movimientos y escenas que son, en buena parte, reflejos de tendencias desarrolladas en otros países, en particular del mundo anglosajón, pero también fenómenos únicos sólo explicables bajo parámetros propios.

En 1986, la sociedad española ha asumido el lenguaje del pop-rock como propio y dominante después de que algunos exponentes con repercusión comercial (la movida madrileña, el impacto de Miguel Ríos con su disco en directo *Rock & Ríos*) hayan captado a un público amplio que, en décadas anteriores, se veía más bien inclinado por géneros como la balada o la canción ligera con sus múltiples caras (de Camilo Sesto al Miguel Bosé de «Super superman»). Fruto de esa ola se prodigan nuevos rostros. En Barcelona, Loquillo & Trogloditas, Los Rebeldes y El Último de la Fila (grupo heredero de Los Burros y Los Rápidos). En Vigo, una versión propia de la movida, con Golpes Bajos, Siniestro Total, Os Resentidos y Aerolíneas Federales. En San Sebastián, Duncan Dhu; en Valencia, Seguridad Social y, en Málaga, Danza Invisible. Del encuentro de pop y flamenco salen exponentes emergentes de prestigio, como Ketama y Pata Negra. Hay un público ampliado, las ventas de discos se disparan, el circuito de verano (patrocinado por los ayuntamientos) es un filón, y los grandes medios de comunicación apuestan por ese imaginario. La fatídica frase de «la música no da audiencia», aplicable a la televisión, vendrá más adelante.

La evolución de ese paisaje acaba conduciendo a un cambio de ciclo que se producirá en los primeros años noventa y que se oficializará a mitad de la década. Vistos con la distancia, los acontecimientos corren en paralelo a las convulsiones que sufre el rock internacional, sobre todo el estadounidense. Al otro lado del Atlántico, entre 1991 y 1994, erupciona el volcán alternativo con un epicentro inicial, Seattle, del que surgen grupos como Nirvana, Pearl Jam y Soundgarden. El sello Sub Pop se convierte en paradigma de la autenticidad, del distanciamiento respecto a las compañías multinacionales. Otras bandas, como Yo La Tengo, Pixies, Dinosaur Jr, Throwing Muses o los ya veteranos, pero reivindicados Sonic Youth, ejemplifican esa libertad de movimientos, ese rechazo al *establishment* y esa apuesta por la creación hipotéticamente pura, no sujeta al mercantilismo; un ideario que recuerda las consignas del *punk* a finales de los años setenta. En España, una nueva audiencia se ubica cerca de ese mundo a través de cierta prensa especializada, así que es

natural que aparezcan, a su vez, grupos influidos por esa nueva corriente. Se da un cambio de patrón estético, de sonido y actitud. La generación de Kurt Cobain aniquila los formatos dominantes del rock americano, en particular el *heavy metal* tradicional y sus subdivisiones (el AOR; *adult oriented rock*, de melodías limpias para escuchar en equipos de música caros). Prospera el culto al acorde de guitarra emborronado, la melodía confusa y la canción opaca; reacciones al rock radioformulable de sonoridad amable. Una tendencia que, en España, capta batallones de aficionados e inspira multitud de grupos. Aunque calentado por bandas como Surfin' Bichos, La Granja o Los Flechazos, el primer frente del rock alternativo español más o menos articulado, es decir, con conciencia de escena, lo integran formaciones como Cancermoon, Bach is Dead, Surfin' Bichos, Penélope Trip, Corn Flakes, Sr. Chinarro, Australian Blonde, El Inquilino Comunista, Sexy Sadie y Los Planetas. Cada uno cultiva su propia estética, pero comparten referentes en ese rock americano que emerge desde las periferias, donde se desarrollan *ismos* como el *grunge*, el *noise* o el *lo-fi* (*low fidelity*, baja fidelidad). Una ala complementaria es la que da forma al llamado *Donosti sound*, integrado por Family, La Buena Vida y Le Mans, y que cultivan un formato de pop interiorista melancólico que nutrirá una emergente tendencia *indie.*

Estamos, en la primera mitad de los años noventa, en los albores de la era alternativa, un concepto que puede merecer todas las comillas y matices alegables, pero que, en ese momento, aún significa algo: una manera independiente de vivir la música. Creación no sujeta al mercado, concebida desde el rechazo a la industria del entretenimiento y fruto de la convicción de que el rock y el pop se han devaluado y vendido, y que sólo volverán a ser creíbles tras desvestirlos y hacerlos ariscos; exigiendo un trabajo por parte del oyente. En 1995, tiene lugar la primera edición del Festival Internacional de Benicàssim (FIB), que acoge a algunos de esos grupos, como La Buena Vida, Australian Blonde, Sr. Chinarro y El Regalo de Silvia. Esta muestra musical nace con precariedad, pero está destinada a convertirse en el escaparate de las tendencias alternativas del pop-rock; el rostro del éxito de la cultura *indie* en España.

La eclosión de esa nueva escena no significa la defunción del llamado *rock corporativo*, hijo de la escena comercial de los ochenta. Más bien, a partir de esa época, ambos imaginarios comienzan a convivir. Pero entre ellos existe una falla, cuando no un abismo, tanto en términos numéricos (ventas, audiencia) como en actitudes. Nuevos grupos con

soporte multinacional, como Héroes del Silencio (con Enrique Bunbury al frente; formación que accederá a mercados internacionales poco accesibles para un grupo español, como el alemán y centroeuropeo), Tam Tam Go! y La Frontera, disfrutan de acceso a los medios audiovisuales y cuentan con la complicidad de los ejecutivos del *show business* y la comprensión inmediata del gran público. De igual manera que, en literatura, los *best sellers* son adquiridos, en gran medida, por lectores no militantes y de consumo cultural bajo o esporádico (eso es, la mayoría de la sociedad), los artistas pop de éxito atraen a un público no especializado, que atiende a las consignas mediáticas y que destina sus recursos económicos a unos pocos discos cada año: los que le conectan con una idea de actualidad comercial. En el ala alternativa, en cambio, Australian Blonde o Los Planetas acceden a una audiencia comprometida con las nuevas tendencias, capaz de trasladarse y soportar incomodidades para asistir a un festival, y que dedica un porcentaje mayor de su efectivo a los discos y conciertos. Estos grupos trabajan con materiales más intrincados; sus melodías difuminadas sólo cuajan ante oídos predispuestos o entrenados.

Esos patrones estéticos traen consigo efectos colaterales. Se desarrolla, en buena parte de la escena alternativa, una mística de la independencia; un aura de libre gestión y de desprecio por las reglas de juego del mercado que otorga un plus de prestigio. Una posición que es la reacción hacia lo que se entiende como decadencia del rock, pero que, a su vez, llevada hasta un plano extremo, comporta disfunciones: la voluntad deliberada de marginalidad no presagia grandes logros y es un repelente de complicidades. Tenemos, pues, y dibujando la escena con trazos sencillos, una nueva generación de grupos que manifiestan un interés irregular por comunicarse con la prensa y la audiencia. Cantan mayoritariamente en inglés (signo de diferenciación respecto a la generación de los ochenta, que consideran claudicante y acomodada), lo cual les hace poco comprensibles a los ojos del grueso de su público y conlleva, con frecuencia, una notoria pobreza léxica. Sus propuestas musicales son estridentes para las radiofórmulas, y su política de comunicación es precaria o inexistente.

En línea con las tendencias del rock alternativo europeo y norteamericano, los nuevos grupos desarrollan un muestrario de *ismos* estéticos muy variados; géneros, a veces, de vocación minoritaria que no siempre dialogan con la narrativa de la música popular. De ahí las objeciones a

esta etiqueta que lanzábamos al principio de este capítulo. El rock y el pop entran en una nueva dimensión y pasan a ser posrock y pospop, etiquetas que definen a aquellos creadores que deconstruyen los lenguajes establecidos y que se lanzan a la arena de la experimentación. Grupos situados en el paisaje del *noise*, en la manipulación de la electricidad como recurso expresivo o en la investigación de texturas, desde Penélope Trip a Raèo pasando por Manta Ray, Superelvis o Mil Dolores Pequeños, son más vanguardistas que populares, como insinúa, por otra parte, el limitado contingente de público que arrastran. Alumbran un camino que, en los siguientes años, explorarán artistas como Migala o 12twelve. Se trata de un síntoma de cambio de registro del canon cultural: alta y baja cultura confunden sus dominios, y la música es un escenario donde esa tendencia se observa con claridad. La paradoja está servida: mientras los tenores Plácido Domingo y José Carreras adoptan formatos pop (*star system*, promoción mediática, actuaciones en estadios, repertorios para todos los públicos), determinados artistas técnicamente situados en la estética pop derivan hacia posiciones propias de la música contemporánea: rechazo de las reglas comerciales, experimentación, exposición ante minorías... y referentes ubicables en el contexto culto (más de un grupo menciona, entre sus influencias, a músicos vanguardistas como John Cage, LaMonte Young, Karlheinz Stockhousen o Glenn Branca). ¿Qué es más pop, un concierto de Los Tres Tenores en el Estadi Olímpic de Barcelona o uno de Manta Ray en un club ante doscientas personas?

Del rock alternativo de los años noventa surgen, sin embargo, no sólo grupos de culto, sino algunas estrellas con incidencia en el gran mercado. Alfombra roja para Dover, grupo madrileño que convierte su rock de guitarras (influido por Seattle y también por el *punk* y el *heavy metal*) en un producto comercial a raíz de su disco *Devil came to me* (1997). En una escala inferior, Los Planetas alcanzan un estatus de banda alternativa de referencia que puede ejercer de cabeza de cartel de un festival y vender miles de copias de sus trabajos, entre los que figuran títulos como *Una semana en el motor de un autobús* (1998) y su aclamada obra de madurez *La leyenda del espacio* (2007), disco en el que casan rock alternativo y flamenco con la voz invitada de Enrique Morente. Al mismo tiempo, la diversidad de estilos va en alza: tenemos el pop con ángulos de Nosoträsh, el rock tenebroso de Lagartija Nick, el menú *metal-hardcore* de Psilicon Flesh, el *punk* cafre de The Pleasure Fuckers, el pop-rock tradicional de La Habitación Roja, el descubrimiento de la

cultura de clubes protagonizado por Peanut Pie... Grupos que alimentan el creciente circuito de festivales y un frente de revistas especializadas que se amplía con nuevas cabeceras.

Proliferan las propuestas que, desde un encuadre pop-rock, incorporan las otras lenguas oficiales del estado, muy en particular en el País Vasco y Cataluña. El rock radical vasco, con exponentes como Kortatu, La Polla Records y Hertzainak, integra, a mediados de los años ochenta, el euskera en un discurso sonoro *filo-punk* y con móvil político, y es la lanzadera de Fermín Muguruza, primero al frente de Negu Gorriak y luego en solitario. En adelante, grupos como Segarroi, Dut, Atom Rhumba, Betagarri, Berri Txarrak o Gose integran una escena activa y compacta, al tiempo que la canción de autor en euskera alimenta a voces como Ruper Ordorika, Jabier Muguruza, Anari, Petti y Mikel Urdangarin, que rompen el esquema según el cual la música en esa lengua se circunscribe a los géneros combativos (*ska*, *hardcore*, *metal*) y aportan sofisticadas tramas poéticas y sonoras.

En paralelo, en Cataluña se desarrolla, entre 1990 y 1994, un frente de bandas como Sopa de Cabra, Sau, Els Pets, Umpah-Pah, Lax'n'Busto y los menorquines Ja T'ho Diré. Operan a través de canales promocionales y escénicos propios y defienden un rock en catalán, por lo general de corte tradicional, que capta a un público joven y numeroso. Constituye un fenómeno social que hay que vincular a la demanda de rock en esa lengua por parte de una nueva generación de adolescentes educados en la era de la inmersión lingüística. Si bien el móvil de la lengua, con aristas políticas variables en función de cada grupo, da cohesión a este *rock català* mediático de los noventa, la generación que los releva una década más tarde trabaja bajo parámetros muy distintos: Refree, Mazoni, Sanjosex, Mishima, Sanpedro, Roger Mas, Guillamino, Conxita o los mallorquines Antònia Font, artistas que despuntan a mediados de la primera década del siglo XXI, se sitúan, a diferencia de aquéllos, en la narrativa de la música alternativa, priman la búsqueda de lenguajes sonoros y poéticos, y reivindican un uso normalizado de la lengua catalana sin aditivos ideológicos explícitos. El rock en catalán politizado sigue teniendo exponentes con cierto poder popular: primero Brams; luego Inadaptats (y sus sucesores Eina) y los valencianos Obrint Pas, un grupo éste de gran implantación. Pero las opciones se amplían. Cataluña es, de hecho, un campo de trabajo particularmente llamativo por su coexistencia de escenas sujetas a valores muy vivos y, en apariencia,

antagónicos. Sólo en apariencia. El mestizaje surgido en Barcelona en la primera década del nuevo siglo, con Ojos de Brujo, Dusminguet (y su grupo heredero La Troba Kung-Fú), Macaco, Muchachito Bombo Infierno, Mesclat, Cheb Balowski, Costo Rico y Zulú 9.30, fruto de una realidad urbana que integra ciudadanos, músicas y ritmos de otras latitudes, maneja idearios inicialmente distintos al rock en catalán (fusión cultural, plurilingüismo), pero que comparte con frecuencia los mismos circuitos de festivales y buena parte del público; una audiencia que reivindica un uso normalizado de la catalanidad haciéndola compatible con la mirada a la pluralidad global, y que ocasionalmente incorpora al discurso ítems sociales y humanistas.

Ese auge de los cruces mestizos está ligado al ascenso popular, a mediados de los años noventa, de las músicas de raíz, en línea con tendencias internacionales que proyectan al mundo imaginarios como el *folk* celta, la música gitana balcánica o determinadas corrientes de la llamada *world music* (músicas del mundo). España redescubre su propia herencia céltica con una galería de artistas gallegos y asturianos. Aunque grupos como Milladoiro, Fuxan Os Ventos, Luar Na Lubre o Berrogüetto, sucesivamente, sembraron las semillas, son los gaiteros como Carlos Núñez, Hevia, Xosé Manuel Budiño, Cristina Pato y Susana Seivane quienes ingresan por sorpresa en el *mainstream* español. El movimiento de música de raíz más potente se produce, no obstante, en torno al flamenco, un género que, desde las innovaciones registradas en los años setenta por el trío de oro formado por Camarón de la Isla, Paco de Lucía y Enrique Morente, vive una revolución y puesta al día progresivas. Primero, con las fusiones de Veneno, Pata Negra y Ketama, y voces como Diego Carrasco y José Mercé. Luego, con un *star system* de nueva planta que atrae a públicos inéditos: Diego el Cigala, Duquende, José el Francés, Ginesa Ortega, Miguel Poveda, Mayte Martín y Estrella Morente convierten el flamenco en un móvil cultural normalizado, que se gana un insólito prestigio intelectual y goza de proyección internacional. Estas figuras acceden al estatus de icono pop.

El mosaico de escenas y microclimas descrito en las últimas páginas confirma lo dicho: éste es un tiempo de realidades fragmentadas y parciales; ninguna de ellas refleja el retrato completo del paisaje. Por ello hay que estar dispuesto a los cambios bruscos de registro, en particular si se abandona la autopista del canon pop y se observan ciertos desvíos discretos. A caballo entre los años ochenta y noventa, tienen

lugar en España otros fenómenos musicales regidos por leyes propias. Dirijamos el foco hacia dos de ellos: la música *mákina* y el rock urbano. Dos corrientes que cultivan estéticas divergentes, pero que muestran un trazo común: a diferencia del rock alternativo, dotado de cierta vocación periférica en cuanto a mercado aunque bendecido por las tribunas especializadas, ambas inciden en amplias capas de la sociedad, en particular las juveniles, movilizando grandes contingentes de público sin la complicidad de la crítica; incluso se diría que de espaldas a ellas. Música de prestigio discutido o inexistente, pero con un enorme poder de movilización y singulares connotaciones ideológicas.

El sonido *mákina* prescinde de la idea de estrella pop e incluso del propio formato de canción. Es una música de laboratorio de impactante sustrato rítmico, trabajada por productores y *discjockeys* y relacionada íntimamente con una nueva manera de vivir (y exprimir) la noche. Clubes que dilatan su horario de servicio hasta la salida del sol y más allá (los *afterhours*) y que son un reflejo de la cultura de clubes británica, que a finales de los años ochenta experimenta el auge del *acid house* y las *raves* (fiestas multitudinarias en naves industriales y parajes asilvestrados). Valencia se erige en el primer motor de esa tendencia, que reformula bajo una nueva etiqueta, el *bakalao* y su popular ruta de discotecas; música electrónica radical y de trazo grueso, consumida con ayuda de estimulantes (las pastillas *éxtasis*) y que dibuja rituales nocturnos delirantes que acabarán topando con los marcos legales. El *bakalao,* cultivado en Valencia por *discjockeys* como Chimo Bayo, conduce a la música *mákina*, que funde hallazgos de los ochenta como la EBM (Electronic Body Music), el *techno* industrial y el *hardcore techno*, y que florece en Barcelona alrededor de figuras de los platos como Nando Dixcontrol y Tony Verdi. Ignorada por la prensa especializada y reflejada en los medios, sobre todo, a raíz de disturbios nocturnos, accidentes de automóvil y redadas de drogas, constituye, no obstante, uno de los más importantes fenómenos juveniles de masas de esa época. Sus valores son la evasión pura, el rechazo del entretenimiento *oficial* y la negación de la estrella pop.

La prosperidad social de la música *mákina* y su imaginario nocturno bañado en excesos demuestra que los movimientos sociales y de tendencias no siempre florecen al son de las directrices marcadas desde los despachos del poder, ya sea las multinacionales del entretenimiento o los medios de comunicación. Un poco más allá de sus límites estilísticos,

la música bailable de batalla mueve en España, en los años noventa, un volumen de negocio imponente y se manifiesta, sobre todo, en discos recopilatorios de bajo precio; a menudo *packs* de tres, cuatro y hasta cinco discos. Sagas como los *max mix* y sus múltiples sucesores registran cifras de ventas de seis ceros a espaldas de toda respetabilidad intelectual.

No es el único ejemplo de corriente popular que se desarrolla sin la cobertura de los creadores de opinión. En otra esquina del escenario musical avanza otro frente dotado de rasgos distintivos: el rock urbano, etiqueta que, en España, adquiere un significado propio y cuyas raíces se sitúan en grupos de los años setenta como Leño y Burning. Rock de formato tradicional, que puede beber del *heavy metal*, pero también de la inmediatez *punk*, y que se distingue, sobre todo, por sus textos con carga social, su acidez y cierta estética de la marginalidad. Artistas como Los Suaves, Barricada y Rosendo (el que fuera líder de Leño) se erigen en gurús de una escena que, a partir de los años noventa, acogerá socios como Extremoduro, Boikot, Porretas, Marea, Soziedad Alkohólika y Platero y Tú (grupo en el que figura Fito Cabrales, quien, ya entrado el nuevo milenio, alcanzará un gran impacto comercial al frente de Fito & Fitipaldis). Rock, en general, de tacto áspero, mensajes de resistencia anímica con brotes de nihilismo que potencian la sensación de complicidad y de colectivo cohesionado.

El rock urbano español es un fenómeno sin conexión con escenas europeas. Se trata de una escena que atrae cantidades importantes de público y que cuenta con festivales propios, como el Viñarock (Villarobledo, Albacete), donde se reúnen cada año miles de personas y que suele ser objeto de coberturas discretas por parte de los medios de comunicación. El público que consume estos menús musicales puede estar atento a otros dos universos fronterizos con los que comparte ocasionales signos de identidad: el *heavy metal* y el *hip-hop*. El primero arrastra un rico historial en España desde principios de los años ochenta (Barón Rojo, Obús, Ángeles del Infierno, Banzai), y su *star system* se extiende con grupos como Mago de Oz, Avalanch, Tierra Santa o Sôber, que cubren las diversas corrientes del género, desde la más ortodoxa hasta el metal industrial y el *nu metal.* Al *hip-hop* le cuesta más calar, y pese a casos aislados (Def Con Dos, cruce de rock urbano de choque con estrofas rapeadas), su explosión de público no se produce hasta finales de los años noventa y los albores del siglo XXI, cuando artistas como CPV (Club de los Poetas Violentos), Frank T., Violadores del Verso, La

Excepción y La Mala Rodríguez despliegan sus mensajes crudos, de desafiantes consignas sociales. El *hip-hop* español atrae, no obstante, a la crítica especializada como reflejo del signo de los tiempos, aunque se le achaca su dependencia de los patrones norteamericanos, en particular de los gestos políticamente incorrectos del *gangsta-rap* (incluidas actitudes machistas y homófobas). Pero muchos de los nuevos artistas de *hip-hop* trascienden esos moldes importados y desarrollan su lenguaje propio, tanto el lírico (argot local, guiños cañí) como el musical (influjo aflamencado, sintonía con el rock urbano hispánico), de forma que la escena emergente va mostrando un perfil propio de igual manera que sucedió, en los años ochenta y noventa, en la vecina (y poblada) escena rap francesa.

Otros microcosmos sonoros brotan en los arcenes del espacio comunicativo. Ningún país de Europa occidental ha experimentado un fenómeno popular como la llamada *música de gasolinera*; eso es, flamenco-pop o rumba en sus múltiples mutaciones, servida al público, en los años ochenta y noventa, en el formato de casete. De ese mundo emergen artistas que circulan por canales promocionales propios y que venden cantidades enormes de sus lanzamientos. La estrella del sector es el grupo Camela, cuya ocurrente *techno*-rumba, tocada por estribillos melodramáticos y estética de telenovela, accede a la liga de los superventas y cosecha, en el camino, inesperadas complicidades: su aura de producto genuinamente *anticool* acaba despertando la simpatía, precisamente, de ciertas tribunas de la modernidad, que aprecian sus impulsivos manifiestos sentimentales.

Pero el objetivo de esos grupos es, a diferencia de los exponentes de la música electrónica radical o de rock urbano (al menos, de algunos de ellos), hacerse con una plaza en el escenario central del pop; triunfar en un sentido pleno y tradicional. Allá vamos para completar el retrato del escenario musical en España en las últimas décadas. Un valle inmenso en el que corren los grandes vendedores de la música buscando el centro del mercado al igual que hacen los partidos políticos. La primera división comercial, vitoreada por las radiofórmulas y los espacios televisivos no especializados (*magazines* y concursos que incluyen actuaciones en *playback*, a veces con estridentes aditivos de *atrezzo*); la banda sonora de batalla en los centros comerciales y los conciertos de verano. Música destinada a quienes no le atribuyen un papel central en sus vidas; a los compradores estacionales de discos, a quienes acuden

a dos o tres conciertos al año e ignoran la prensa especializada. ¿Música para aquellos a quienes no les gusta la música? Es una afirmación aventurada, aunque corre en paralelo a los análisis de los consumidores sistemáticos de *best-sellers* literarios o de las películas más taquilleras. Las funciones de un producto cultural o de entretenimiento son, en fin, múltiples, y discutir la legitimidad de algunas de ellas no es el objeto de estas páginas. Los discos *superventas* pueden proporcionar a su clientela una sensación de formar parte de la actualidad, de participar de cierta cultura juvenil o, simplemente, de cubrir una demanda emocional de canciones con las que decorar su vida. Las propiedades de la música para transformar escenas de la existencia ordinaria, modificar momentos del día y, en fin, dramatizar, enfatizar, frivolizar, sensibilizar, destensar o ambientar situaciones domésticas no deben ser desestimadas. Y ese rol está tan al alcance del disco pospop experimental como del comercial, porque es el oyente el que establece su propia relación íntima con la obra y el que le atribuye sus propios poderes y connotaciones.

Pero es en la liga del pop comercial donde reside, claro, el negocio en mayúsculas. En España, esa música de consumo de masas sustenta el mercado discográfico en su conjunto, que dispara su peso económico en los años noventa, hasta que, entrado el siglo XXI, la piratería y los intercambios gratuitos en Internet frenan y siegan su curva de crecimiento. En 1991, se venden en este país 53,4 millones de discos, cifra que va creciendo hasta alcanzar su cénit en 2001, cuando se despachan 78,9 millones de unidades. A partir de ahí, un declive que, en 2007, se traduce en sólo 31 millones de discos comercializados. Antes de esa caída, el pop comercial vive una edad de oro en España en la que artistas como La Oreja de Van Gogh, Jarabe de Palo, El Canto del Loco, Amaral, Álex Ubago, Antonio Orozco o Mónica Naranjo alcanzan el estrellato con ventas millonarias. Cada uno de ellos, con su perfil propio, apelando al pop juvenil de acabado higiénico o a la pista latina. Algunos veteranos de la década anterior viven nuevos períodos de esplendor de igual impacto comercial (Miguel Bosé, Joaquín Sabina, Luz Casal, Manolo García), una canción de autor reformulada aporta sus propias figuras (Rosana, Ismael Serrano, Pedro Guerra) y un cantante y compositor madrileño pulveriza récords con sus canciones sentimentales de poso aflamencado: Alejandro Sanz, autor de *Más* (1997), el álbum más vendido de un artista español a lo largo de la historia, con seis millones de ejemplares despachados en todo el mundo (en particular, en España

y Latinoamérica). Artistas, todos ellos, vinculados al hilo conductor del *show business* a gran escala, aunque no por eso haya que negarles una credibilidad artística en la que no debe influir, ni en positivo ni en negativo, la cifra de discos vendidos, de igual manera que el grupo alternativo minoritario no tiene garantizado el prestigio por su simple condición. El clímax comercial de esa *década prodigiosa* llega de la mano de la televisión y de un programa de gran audiencia que desencadena un fenómeno social: *Operación Triunfo*, un *reality show* con coartada musical del que salen diversos discos recopilatorios de ventas aparatosas y que impulsa carreras solistas de intérpretes como David Bisbal, Rosa o Chenoa. Un formato de choque que lanza al viento una consigna debatible: que el talento artístico es un bien que se adquiere tras una estancia intensiva en un centro de adiestramiento.

El panorama del nuevo milenio aparece más disgregado que nunca. Un club reducido de figuras populares acapara el grueso de las ventas en un mercado discográfico que, por otra parte, vive una decadencia estridente, cuya crisis queda compensada, en parte, por la buena salud de la oferta en directo, con más giras y festivales en abierta competición. En el otro extremo del campo visual, una música alternativa que acoge las iniciativas creativas más despiertas y que, por lo general, tiene asumido su rol en la periferia de la industria, donde sólo los más afortunados pueden ejercer de músicos en un sentido profesional. Pero la galería de iconos *indie* aparece consolidada, y las nuevas cosechas, entrado el siglo XXI, son muy fértiles: El Guincho, Tachenko, Tarántula, Single, Álex Torío, Fibla, La Casa Azul, Manos de Topo, Facto Delafé y Las Flores Azules o Grande-Marlaska son algunos de los protagonistas emergentes de la última ola pop, que funde lenguajes, cruza referentes, hace colisionar elementos de la cultura popular tradicional con la tecnología avanzada y busca mercados más allá de nuestras fronteras. Artistas que se introducen en el próspero circuito de festivales de pop-rock, uno de los más boyantes de Europa, con citas como el Festival Internacional de Benicàssim, Primavera Sound (Barcelona), Sónar (Barcelona), Summercase (Barcelona y Madrid), Bilbao BBK Live o Creamfields Andalucía (Almería). Estos escaparates evidencian una paradoja: existe un imaginario del pop-rock alternativo que ya no es minoritario, sino que atrae grandes audiencias sin que goce de visibilidad en la oferta mediática audiovisual. La consigna de que «la música no da audiencia» es el mantra con el que operan los programadores televisivos de las cadenas

generalistas, donde impera el culto al espectáculo y donde la cultura sólo puede existir cuando se adapta al formato del impacto directo.

La música española se muestra, en fin, en sintonía con las tendencias del mundo globalizado y con el tráfico estético de aquella hipermodernidad a la que aludíamos al principio (hace suyos los hallazgos electrónicos, la experimentación pospop, el modelo de canción de autor alternativa, la estética rupturista del *hip-hop*), pero, al mismo tiempo, aporta numerosos ingredientes propios en escenas y lenguajes que no serían posibles en otros países: imaginarios líricos singulares e introducción de elementos sonoros inconfundibles. El concepto de mestizaje vive un agotamiento como marca comercial, pero sus efectos están bien vivos en obras artísticas donde las culturas propias aparecen a menudo implantadas en imaginarios simbólicos, instrumentaciones y ritmos. Y del contacto de los productos musicales con el mercado internacional, a través de festivales y ferias industriales, se deduce que son precisamente los artistas que muestran un perfil cultural con denominación de origen aquellos que más despiertan la curiosidad de programadores y audiencias de otros países. En la era de Internet, de YouTube y MySpace, la ética *punk* del *do it yourself* (hazlo tú mismo) hace más practicable que nunca el cultivo y la exposición universal de una propuesta singular, y muchos de los nuevos artistas la aplican para abrirse camino en países europeos, Estados Unidos o Japón. Porque, en contraste con ciertas actitudes aún visibles en 1986, la generación emergente de artistas pop veinte años después deja atrás complejos, recelos y miedos escénicos: un cambio de mentalidad que transmite un vago aroma a triunfo colectivo.

ENTRE SÓLIDA Y LÍQUIDA:

LA PROSA NARRATIVA ESPAÑOLA EN LA ÉPOCA DE LAS CULTURAS (1986-2008)

Fernando Valls

Sólo con la razón comprenderemos
lo irracional de ésta época

Juan Eduardo Zúñiga
Largo noviembre de Madrid

Han sido los postreros coletazos de la posmodernidad lo que quizás hayamos vivido en España con más conciencia, con la caída del muro y de las Torres Gemelas, dejándonos finalmente una sociedad *kitsch*, como apunta Rob Riemen, en la que todo es ya ligero y divertido, que convierte el mercado en la razón suprema y que logra que nos olvidemos de que la cultura es la esencia de la identidad, aquello que nos permite ser ciudadanos libres y amantes de la verdad, en vez de individuos sumisos. Así, por lo visto, parece ser que sólo unos pocos tienen plena conciencia de estar desperdiciando la época que nos ha tocado vivir.[1]

[1] Véase Rob Riemen (2006): *Nobleza de espíritu. Tres ensayos sobre una idea olvidada*, Barcelona: Arcadia; y Llàtzer Moix: «Aluminosis cultural», *La Vanguardia*, 28 de octubre de 2007.

En las últimas décadas, la literatura, la narrativa española, en concreto, que es de lo que me ocupo ahora, se ha ido metamorfoseando a un ritmo tan trepidante como la vida socioeconómica del conjunto del país, aunque no siempre estas transformaciones hayan sido para mejor. Luis Foix, periodista del diario *La Vanguardia*, ha escrito, y resulta complicado disentir, que éstos han sido «los treinta años de mayor estabilidad, progreso, libertad y democracia de nuestra historia».[2] Quizá se trate de las mismas décadas en las que el país se ha abierto, con más claridad, al contexto internacional del que forma parte, tanto la Europa comunitaria como el mundo occidental, con Estados Unidos e Iberoamérica a la cabeza, de lo que ha obtenido incontables beneficios económicos. Y aunque aquí no nos enteráramos hasta los años ochenta, cuando el sida empezaba a hacer estragos (23 millones de víctimas hasta el presente), las décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, con el descubrimiento del Holocausto y la guerra fría, se han venido denominando *posmodernidad*. Estas premisas generales pueden sernos útiles como punto de partida para la reflexión.

Las circunstancias que han condicionado la novela española, que no el conjunto de la narrativa, han variado hasta tal punto que no resulta sencillo componer, con toda su complejidad y matices, un panorama que la explique satisfactoriamente. O quizá lo que ocurra sea que la narrativa no se haya vuelto tan *líquida* como el conjunto de la sociedad, aunque todos estemos contribuyendo a que se acerque a esa característica de lo posmoderno.

¿Estamos todavía, dadas las fechas que manejamos, en el tiempo de la Transición, del cambio? Ni siquiera los historiadores se ponen de acuerdo, si bien para los organizadores de la exposición sobre esta época, en la Fundación Pablo Iglesias, concluyó en 1982, con el triunfo del PSOE, opinión que comparte Javier Pradera;[3] para los responsables de una muestra similar en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, empezó a finales de los sesenta y concluyó bien entrados los ochenta, sin precisar fechas. Y, sin embargo, para otros estudiosos, aún no ha concluido, o lo hizo finalmente con la llegada al poder del presidente Zapatero, tras los interminables años de gobierno de la *derechona*, que

[2] Cfr. «El espíritu de la transición», *La Vanguardia*, 20 de noviembre de 2007.

[3] En 2007, la Fundación Pablo Iglesias organizó en Madrid una exposición que llevaba por título «Tiempo de Transición (1975-1982)». Véase Javier Pradera: «Un cambio sin marcha atrás», *El País*, 27 de octubre de 2007.

no derecha civilizada o *merkeldiana*. Quizá los dos períodos clave, para lo que nosotros pretendemos explicar, hayan sido el primer lustro del gobierno de Felipe González, el más fecundo y optimista de la historia de España, según el citado Pradera y Enrique Gil Calvo,[4] pero también, al fin y a la postre, no habría que obviarlo, el más decepcionante; y esta última década, a caballo entre dos siglos, con el regreso al poder del PSOE, la llamada ley de la Memoria Histórica, y las esperanzas ante el surgimiento de otra hornada de escritores, de todo un conjunto de nuevos narradores.

El caso es que, en 1986, el PSOE repitió triunfo en las elecciones, ya sin la excusa del miedo que pudiera haber producido el *tejerazo*, lo que nos encaminó a la consolidación definitiva de la democracia, empañada por los casos de corrupción y por el asunto de los GAL. Por lo que respecta a nuestra materia, también 1986 es el año en el que se publica nada menos que *La fuente de la edad*, de Luis Mateo Díez (Premio de la Crítica y Premio Nacional de Narrativa); *La ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza, cuyo afortunado título, pocos años después, se convertiría en referencia de la Barcelona olímpica; *El testimonio de Yarfoz*, de Rafael Sánchez Ferlosio; *La negra provincia de Flaubert*, de Miguel Sánchez-Ostiz; *La claque*, del joven Juan Miñana, quien no ha acabado de confirmar las esperanzas en él depositadas; y *Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina, cuyas obras más significativas siguen siendo aquellas de los ochenta y primeros noventa, sobre todo *El jinete polaco* (1992). Pero también vieron la luz entonces dos clarificadores volúmenes de memorias, a cargo de Carlos Barral (*Cuando las horas veloces*) y Juan Goytisolo (*En los reinos de taifa*), por sólo recordar los títulos que resultan más emblemáticos de los aparecidos en la fecha de partida de nuestro panorama. Pero si nos liberamos del rigor estricto de los números, en 1985 se publicaron libros narrativos tan singulares como la *Historia abreviada de la literatura portátil*, de Enrique Vila-Matas, su despegue como escritor extraterritorial, que él mismo tanto ha fomentado; *La orilla oscura*, de José María Merino, que obtuvo el Premio de la Crítica; *Para no volver*, de Esther Tusquets y *Amado monstruo*, de Javier Tomeo, todavía seguramente sus mejores novelas; *El pianista*, de Manuel Vázquez Montalbán; y en cuanto a los más jóvenes, las trayectorias, hasta

[4] Cfr. Javier Pradera: *op. cit*., y Enrique Gil Calvo: «Vigésimoquinto», *El País*, 29 de octubre de 2007.

el presente dubitativas, de Miguel Sánchez-Ostiz (*No existe tal lugar*, 1997, Premio de la Crítica), Julio Llamazares (*La lluvia amarilla*, 1988) y Javier García Sánchez (*El Alpe d´Huez*, 1994). Con lo que ya tenemos en escena a muchos de los principales intérpretes de esta función coral.

Nos hayamos, en definitiva, en un período de tiempo de grandes cambios políticos, sociales y culturales, en un mundo que presume de ser *globalizado* (*El País*, diario de referencia, ha adoptado recientemente el subtítulo de *El Periódico Global en Español*), cuyos hitos serían la Transición española (una actitud mental, quizá más que unas fechas concretas), los asesinatos etarras, la caída del muro de Berlín, con todo lo que trajo consigo (1989), y el ataque terrorista a las Torres Gemelas (2001). Una época, por tanto, de cambios sustanciales, entre los que se cuentan, además:

- La idea de la cultura como espectáculo y su recepción como tal en los medios de comunicación, así como de casi todo tipo de ocurrencias (en una España en la que se piensa poco, tiene que imperar la *ocurrencia*, apunta Fernando Savater) y actividades *lúdicas*, otra de esas palabras bobas, fetiche de la época, bajo cuyo paraguas se le suele dar cuerda a un cocinero, un modisto o un peluquero, a un cantante de *hip hop*, un grafitero, un *dj*, un torero o un saltarín ruidoso, con su protésico monopatín a cuestas;[5] además de la utilización abusiva de las voces *multilateralidad* (los políticos del PSOE no se la quitan de la boca; en realidad, nos invade lo *multi*, como *multicultural*, los alemanes la han empeorado tiznándola, además, de cursilería, al dejarla en *multiculti*), *creativos*, *tendencias* o *culturas* (¡se pirran por los plurales!).[6]

[5] No he podido ver aún el *Diccionario político y social del siglo xx español* (Madrid: Alianza, 2008), de Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes, donde espero que aparezcan recogidos y explicados todos estos conceptos.

[6] En las páginas de «Vida & artes» (también en plural, claro está) del diario *El País* (21 de noviembre de 2008), elijo el día al azar, pueden convivir, aunque con escasa armonía, un reportaje sobre los robots; informaciones sobre los aceleradores de partículas y el tráfico de niños; una crónica sobre la *Silvia divinorum*, planta alucinógena; una entrevista con Albert Boadella, en la que el periodista, olvidándose de lo que apunta el *Libro de estilo* de su diario, aprovecha las respuestas del dramaturgo para ponerlas en cuarentena, incluso llega a llamarlo «funcionario del PP», por haber aceptado la dirección de los Teatros del Canal, y un par de entrevistas más, en las que el redactor tiene menos protagonismo, con Václav Havel, y —en la perla de la sección— con César Millán, al que en el antetítulo se tacha de «Experto canino» (*sic*). En este batiburrillo de trascendencia y frivolidad puede pescarse algo, aunque a menudo resulte edulcorado.

- La revolución tecnológica, desde la normalización del uso del ordenador, los primeros portátiles se comercializan en 1985, hasta el correo electrónico, sin olvidar las bitácoras (las pioneras datan de 1999) como medio de difusión de las formas narrativas breves, sobre todo entre los escritores más jóvenes.
- El cada vez más apabullante predominio de la literatura comercial en los medios sobre la estrictamente literaria o más exigente, debido al desconocimiento y sectarismo de algunos intermediarios a la hora de presentar la literatura, confundiendo valor y precio. Cuando no se trata, en el peor de los casos, de un mero intercambio entre información y publicidad, hasta el punto de que, como en casi ningún otro momento de la historia literaria, una parte importante del público lector y algunos de aquellos periodistas culturales pueden llegar a equiparar a Carlos Ruiz Zafón con Javier Marías, con la consiguiente y grave confusión que genera entre los lectores; mientras en el pasado a nadie se le ocurrió igualar a José María Gironella con Miguel Delibes, ni a Alberto Vázquez Figueroa con Juan Benet. Entonces, la jerarquía, la diferencia de ambición y la calidad estaban algo más claras. Lo curioso es que este fenómeno de banalización cultural no se ha producido con tanta intensidad en ningún otro país de nuestro entorno, Italia aparte. Hace unas pocas semanas, Gilles Lipovetsky se lamentaba en Aviñón de que lo mercantil se haya convertido en el único y exclusivo valor de las obras de arte, pues sólo se conciben en términos de rentabilidad económica, en lo cual los medios de comunicación —afirmaba— tienen gran responsabilidad.[7]
- La aparición de nuevos intermediarios (las grandes superficies, los agentes literarios y los pequeños editores) y la pérdida casi absoluta de prestigio de los *premios literarios*, en los que ya sólo los más ingenuos siguen creyendo, que, a menudo, buscan la recuperación de la inversión, más que la calidad del libro. La venta de volúmenes en las grandes superficies roba cada vez más espacio a las librerías independientes, que han ido desapareciendo paulatinamente, con la consiguiente pérdida de peso de la literatura más ambiciosa, en favor de lo que ahora llaman *títulos de alta rotación*, vulgarmente *superventas* o *best-sellers*.[8] Por su parte, los cada vez más nu-

[7] Cfr. Borja Hermoso: «El arte y los euros se ven las caras», *El País*, 18 de noviembre de 2008.

[8] Véase Carles Geli: «Los grandes grupos editoriales extienden su poder a las librerías», *El País*, 20 de septiembre de 2008. Véanse también los libros, citados en la nota final, de Ramón Acín, José Manuel López de Abiada y H. J. Neuschäfer.

merosos pequeños editores, esparcidos por todo el país, se han convertido en un balón de oxígeno imprescindible para los narradores que empiezan a publicar, sobre todo para aquellos que cultivan géneros con menos éxito comercial, como el microrrelato y el cuento.

- Escribía Francesc de Carreras, refiriéndose al sectarismo de la vida política española, pero vale lo mismo para la cultura o la literatura, que «la eficiencia ya no es lo importante y ni se concibe ni se perdona la independencia»,[9] quizá porque el conocimiento se valora cada vez menos, en una sociedad en la que el «yo también podría escribir sobre esto, por qué no», sin pensar si se tiene la preparación ni el criterio suficiente, es otra de las ideas nefastas de la época.
- La casi absoluta desaparición de la literatura en la educación secundaria, durante la edad en la que nos iniciamos en la lectura, en manos de los diferentes gobiernos y reformas educativas, tan poco afortunadas.
- La difusión de la literatura española en el resto del mundo, aunque nuestros escritores hayan recibido más galardones que influencia cultural, y la recepción —más bien acrítica— de todo lo que viene tanto de Hispanoamérica (en las últimas décadas, a diferencia de España, han surgido muy pocos narradores de indiscutible interés, y por encima de todos ellos, Roberto Bolaño), como de las literaturas en otras lenguas (cito a los más respetados, como W. G. Sebald, J. M. Coetzee, Cormac MacCarthy, Alice Munro, Lorrie Moore o, entre los más jóvenes, David Foster Wallace).[10]

¿Cómo se ha recibido, de qué modo se ha *domesticado*, entre nosotros, la cultura del mundo coetáneo? Pues, de manera parcial y acrítica, al paso que iban imponiéndonosla los editores con la complaciente complicidad de los medios de comunicación, que todo se lo tragan y digieren. Por último, lo más preocupante quizás haya sido la dificultad para encontrar un relevo esperanzador a aquel extraordinario grupo de muy diferentes narradores que inició su trayectoria en los setenta y primeros ochenta (Mendoza, Luis Mateo Díez, Pombo, Fernández Cubas, Javier

[9] Cfr. «España se ha vuelto sectaria», *La Vanguardia*, 8 de noviembre de 2007.

[10] Pueden verse, al respecto, los comentarios necrológicos de dos narradores jóvenes tan distintos como Ricardo Menéndez Salmón («Fragmentos del apocalipsis [y VII]», *El Comercio*, Gijón, 17 de octubre de 2008) y Javier Calvo («El escritor en su laberinto», *La Vanguardia*, 24 de septiembre de 2008). Además, me resultaron chocantes los lamentos que anegaron de lágrimas las bitácoras el día que se conoció su suicidio, como si de un cantante de rock se tratara.

Marías, Merino, Chirbes, Millás y Vila-Matas), aunque otros muchos de aquellos que tanto prometían hayan acabado fracasando o sucumbiendo, en diversos grados, claro está, frente a la instantaneidad del mercado.

¿Cuál es, pues, el estado actual, el de las dos últimas décadas, de la prosa narrativa española? Si nos atenemos a los resultados económicos, confuso; mientras que si nos centramos sólo en la calidad literaria, bastante más saludable. Ni los medios de comunicación, ni la crítica literaria, contribuyen —al menos, no tanto como debieran— a clarificar el panorama, el cual para un lector de a pie debe de presentarse brumoso. Así, en las últimas décadas han apoyado incondicionalmente a toda una serie de nombres que el paso del tiempo ha convertido en humo, desde Jesús Ferrero (recuérdese su espectacular comienzo con *Bélver Yin*, 1981), Alejandro Gándara (*La media distancia*, 1984, me sigue pareciendo su mejor novela) o el entonces *nirvana* Ray Loriga, los más ambiciosos, hasta los más coyunturales o anacrónicos José Ángel Mañas y Juan Manuel de Prada. El nuevo *fenómeno*, Agustín Fernández Mallo, con o sin nocilla, sospecho que no perdurará mucho más, a menos que cambie de registro. No merece la pena, en cambio, detenerse siquiera en los tediosos, insustanciales y confusos narradores y complacientes críticos que vienen revoloteando a su alrededor, con la esperanza de intercambiar favores, medrar, en suma, y recoger algunas migajas de atención.

En general, la narrativa más reciente se caracteriza por la indiscutible calidad de un buen puñado de nombres, por la variedad de estilos y por la vitalidad de géneros narrativos como la novela corta (recuérdese la ambiciosa serie de Luis Mateo Díez, compuesta por doce entregas)[11] el cuento y el microrrelato, una cierta confusión entre el público lector y los primeros síntomas de un cambio generacional, cuyos nombres más significativos quizá sean los de Andrés Barba (*Ahora tocad música de baile*, 2004), Marcos Giralt Torrente, Andrés Neuman (ambos con una obra variada, pero aún sin un libro de referencia indiscutible), Isaac Rosa (*El país del miedo*, 2008), Pablo Andrés Escapa (*Las elipsis del cronista*, 2003, y *Voces de humo*, 2007) y Ricardo Menéndez Salmón (*La ofensa*, 2007; *Gritar*, 2007, y *Derrumbe*, 2008). Y parece haberse producido ya una definitiva y natural incorporación de las voces femeninas a la literatura, lo que se aprecia mejor en las últimas hornadas, donde

[11] *Las fábulas del sentimiento* se compone de cuatro volúmenes: *El diablo meridiano* (2001), *El eco de las bodas* (2003), *El fulgor de la pobreza* (2005) y *Los frutos de la niebla* (2008).

autoras como Cristina Grande, Mercedes Cebrián, Elvira Navarro, Pilar Adón, Irene Jiménez, Mónica Gutiérrez Sancho, Patricia Esteban Erlés, Cristina Cerrada, Lola López Mondéjar y Lara Moreno, apuntan en sus primeros libros buenos dotes como narradoras.

Así las cosas, adentrándonos en los detalles significativos que se han producido en el panorama de la prosa narrativa española, no parece que la concesión del Premio Nobel a Camilo José Cela en 1989 haya servido para que su obra gozara de una consideración mayor, tanto dentro como fuera de España. Habrá que seguir pensando que no ha transcurrido aún tiempo suficiente para que nos olvidemos de la existencia y las declaraciones pintorescas del escritor, acentuadas durante los últimos años de sus existencia, y nos centremos en el indiscutible valor de su narrativa, aunque no sea la más afortunada, precisamente, la de este período que nos ocupa. Lo que parece indudable, sin embargo, es el reconocimiento internacional de un no pequeño número de autores, aunque esta valoración casi habría que llevarla a cabo por países, pues no es uniforme. Así, Javier Marías (Premio Rómulo Gallegos, Premio José Donoso) y Rafael Chirbes han obtenido un generoso apoyo en Alemania; Enrique Vila-Matas, sobre todo en Francia y en algunos países hispanoamericanos (Premio Rómulo Gallegos); Manuel Vázquez Montalbán, en Italia y Francia; Juan Marsé ha conseguido el Premio Juan Rulfo por el conjunto de su obra; Almudena Grandes y Rosa Montero en Italia y Javier Cercas, en el Reino Unido, también han recibido prestigiosos premios internacionales. Junto con la lenta, pero progresiva aceptación, de las otras literaturas nacionales, cuyos ejemplos más significativos podrían ser Bernardo Atxaga, Manuel Rivas y Carme Riera, todos ellos con el Premio Nacional de Narrativa en su haber, además de Quim Monzó (quizá quien más adictos tenga entre los narradores jóvenes de toda España), Sergi Pàmies (Premio Setenil) y el asturiano Xuan Bello.

En el ancho territorio de la novela, han convivido en estas últimas décadas tres grupos de escritores, con obras, a menudo de indiscutible relevancia, como Miguel Delibes (*El hereje*, 1998),[12] José Luis Sampedro (*La vieja sirena*, 1990), Juan Goytisolo (*Carajicomedia*, 2000), Ana María Matute (*Ol-*

[12] A partir de ahora, sólo cito las obras que me parecen más representativas de los autores, en el género y período que nos ocupa. En caso de no destacar ninguna, se debe a que no encuentro un título que sobresalga sobre los demás del autor. Creo que puede ser útil como canon particular y, si alguien lo considera oportuno, como una posible guía de lecturas.

vidado rey Gudú, 1996), Carmen Martín Gaite (*Nubosidad variable*, 1992), José Manuel Caballero Bonald (*Campo de Agramante*, 1992), José Jiménez Lozano (*El mudejarillo*, 1992), Luis Goytisolo (*Estatua con palomas*, 1992), Juan Marsé (*Rabos de lagartija*, 2000), Francisco Nieva (*Granada de las mil noches*, 1994), Francisco Umbral (*Leyenda del César Visionario*, 1991), Manuel Vázquez Montalbán (*Galíndez*, 1990), Javier Tomeo (*Amado monstruo*, 1985, o *El crimen del cine Oriente*, 1995), Ramiro Pinilla (la trilogía *Verdes valles, rojas colinas*, 2005) y Jorge Semprún. Otros nombres, no menos exigentes, con una obra ya amplia y muy cuidada, no acaban de obtener la aceptación que por su indiscutible calidad merecen, como Cristóbal Serra, Antonio Rabinad o Carlos Pujol.

En un segundo grupo podríamos incluir a todos aquellos cuya trayectoria literaria y prestigio se ha consolidado en estas fechas, como son los casos —sobre todo— de Luis Mateo Díez (*Trilogía de Celama*, 1996-2002, y *Fantasmas del invierno*, 2004), Javier Marías (*Corazón tan blanco*, 1992, y *Tu rostro mañana*, 2002-2007), Álvaro Pombo (*El metro de platino iridiado*, 1990, y *Donde las mujeres*, 1996), Enrique Vila-Matas (*Historia abreviada de la literatura portátil*, 1985, y *Bartleby y compañía*, 2000), Rafael Chirbes (*Crematorio*, 2007) y José María Merino, sobre todo como gran cultivador de las formas breves. Pero en esta relación no pueden faltar otros autores, asimismo relevantes, como son José María Guelbenzu (*La tierra prometida*, 1991), Isaac Montero (*Ladrón de lunas*, 1998. Premio de la Crítica), Esther Tusquets (*Para no volver*, 1985), Luis Landero (*Juegos de la edad tardía*, 1989. Premio de la Crítica y Nacional de Narrativa), Eduardo Mendoza (*La ciudad de los prodigios*, 1986), Juan José Millás (*El orden alfabético*, 1998), Manuel Longares (*Romanticismo*, 2001. Premio de la Crítica), Julián Ríos (*Cortejo de sombras*, 2007), Juan Antonio Gabriel y Galán (*Muchos años después*, 1992), Paloma Díaz-Mas (*La tierra fértil*, 1999), Mercedes Soriano (*Historia de no*, 1989), Antonio Muñoz Molina (*El jinete polaco*, 1991. Premio de la Crítica y Nacional de Narrativa), Eduardo Mendicutti (*El palomo cojo*, 1991), Rosa Montero (*Historia del Rey Transparente*, 2005), Almudena Grandes (*El corazón helado*, 2007), Luciano G. Egido (*El corazón inmóvil*, 1995. Premio de la Crítica), Justo Navarro (*La casa del padre*, 1994, y *Finalmusik*, 2007), Vicente Molina Foix (*El abrecartas*, 2006. Premio Nacional de Narrativa), Clara Sánchez (*Últimas noticias del paraíso*, 2000), Gustavo Martín Garzo (*El pequeño heredero*, 1997), Alfons Cervera (*Maquis*, 1997), Gonzalo Hidalgo Bayal

(*La paradoja del interventor*, 2006), Arturo Pérez Reverte (*La reina del sur*, 2002) e Ignacio Martínez de Pisón (*Enterrar a los muertos*, 2005).

Hay otros nombres, cuyas obras arrancan en los años noventa, pero que ya han merecido el reconocimiento, en distintos niveles, aunque sus mejores novelas estén aún por venir, como son Antonio Soler (*Las bailarinas muertas*, 1996), Belén Gopegui (*La conquista del aire*, 1998), Pedro Sorela, Enrique de Hériz (*Mentira*, 2004), Francisco Casavella (*El triunfo*, 1990, y *El día del Watusi*, 2002 y 2003), Luis Magrinyà, y con una obra quizá más cuajada Adolfo García Ortega y Fernando Aramburu (*Fuegos con limón*, 1996, y *Los ojos vacíos*, 2001). Casos singulares me parecen los de Eduardo Lago (*Llámame Brooklyn*, 2006. Premio de la Crítica), por lo tardío de su aparición en escena, aunque con una novela extraordinaria, y Javier Cercas (*Soldados de Salamanina*, 2001), quien ha sabido aunar —como pocos— calidad y amenidad, consiguiendo llegar a un amplísimo número de lectores.

La novela, en suma, se ha caracterizado por su realismo, en sus versiones enriquecidas o complejas de que dicha estética viene valiéndose en estas décadas, pero también en la definitiva asunción de un cierto experimentalismo, que pasa por la natural asimilación de las aportaciones técnicas y estilísticas de la novela estructural y del lenguaje poético, así como por la asunción plena, tanto de la propia tradición narrativa, de los maestros de la literatura española e hispanoamericana, como de la foránea, en especial de los prosistas en lengua inglesa (de Phillip Roth al fallecido David Foster Wallace) y los escritores centroeuropeos. Cervantes, Galdós, Baroja, Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, el Sender de *Imán*, Max Aub, Ignacio Aldecoa o Juan Marsé,[13] parecen ser los nombres más repetidos en las querencias de Luis Mateo Díez, Chirbes, Sánchez-Ostiz, Muñoz Molina, Landero, Almudena Grandes, Vila-Matas o Millás. Borges comentaba, recuerdo ahora, que la primera aspiración de la literatura argentina debería ser la superación de la tradición nacional. Pero no para caer, como ocurre a menudo, es un cosmopolitismo unificador, que no pasa de ser un mero barniz complaciente. A veces, esa noble aspiración de competir con el mundo, da como resultado un *producto* artificioso, compuesto por un lenguaje funcional, sin hondura alguna, pero que propicia y facilita la traducción. «Lo universal es lo

[13] Con motivo de la concesión del Premio Cervantes 2008, Almudena Grandes ha escrito: «Juan Marsé ha sido también un maestro imprescindible. Si no lo hubiera leído, quizás nunca habría llegado a escribir». Véase «Juan Marsé», *El País*, 1 de diciembre de 2008.

local sin fronteras», escribió el portugués Miguel Torga. A la manera, por ejemplo, que lo entendió Juan Rulfo, por no recordar —en esta ocasión— ningún autor local. La narrativa española se ha mostrado crítica con el pasado e insatisfecha con el presente; incómoda ante los avatares de la vida individual y privada, y descontenta con los derroteros que ha ido tomando la existencia colectiva en los últimos tiempos.

También han sido buenos años para el cuento, tanto realista como fantástico. De lo que son buena prueba la obra de Juan Eduardo Zúñiga (*Flores de plomo*, 1999, y *Capital de la gloria*, 2003), Medardo Fraile (*Escritura y verdad. Cuentos completos*, 2004), Antonio Pereira (*Me gusta contar*, 1999), José María Merino (*Cuentos del Barrio del Refugio*, 1994), Luis Mateo Díez (*El árbol de los cuentos*, 1999), Javier Marías (*Mientras ellas duermen*, 1990, y *Cuando fui mortal*, 1996), Cristina Fernández Cubas (*Todos los cuentos*, 2008), Enrique Vila-Matas (*Suicidios ejemplares*, 1991, e *Hijos sin hijos*, 1993), Juan José Millás (*Primavera de luto y otros cuentos*, 1992), Alberto Méndez (*Los girasoles ciegos*, 2004), Gonzalo Calcedo (*Temporada de huracanes*, 2007), Agustín Cerezales (*Perros verdes*, 1989), Eloy Tizón (*Velocidad de los jardines*, 1992, y *Parpadeos*, 2006), Fernando Aramburu (*Los peces de la amargura*, 2006, Premio Dulce Chacón y Premio de la Real Academia Española), Hipólito G. Navarro (*Los últimos percances*, 2005, Premio Vargas Llosa NH), Carlos Castán (*Frío de vivir*, 1997), Juan Bonilla, Ángel Zapata (*La vida ausente*, 2006), Ismael Grasa (*Trescientos días al sol*, 2007), Pablo Andrés Escapa (*Las elipsis del cronista*, 2003, y *Voces de humo*, 2007), Andrés Neuman (*El último minuto*, 2007) y Ricardo Menéndez Salmón (*Gritar*, 2007).

Pero, sobre todo, en estas dos décadas ha irrumpido en el panorama literario un nuevo género, el microrrelato, con libros de Javier Tomeo (*Historias mínimas*, 1988), Rafael Pérez Estrada (*La sombra del obelisco*, 1993, y *El domador*, 1995), Luis Mateo Díez (*Los males menores*, 1993), José Jiménez Lozano (*Un dedo en los labios*, 1996), José de la Colina (*Portarrelatos*, 2007), Juan José Millás (*Articuentos*, 2001), Luciano G. Egido (*Cuentos del lejano Oeste*, 2003), José María Merino (*La glorieta de los fugitivos*, 2007), Pedro Ugarte (*Materiales para una expedición*, 2002), Julia Otxoa (*Un extraño envío*, 2006), y los más jóvenes Hipólito G. Navarro (*Los últimos percances*, 2005), Andrés Neuman, Ángel Olgoso (*Astrolabio*, 2007), Juan Gracia Armendáriz (*Cuentos del jíbaro*, 2008) y Rubén Abella (*No habría sido igual sin la lluvia*, 2008. Premio NH), por sólo recordar nombres dignos de ser tenidos en cuenta.

La confusión la generan algunos editores, tanto en la concesión de premios como en la elección de un catálogo cada vez menos coherente desde el punto de vista literario, dando cabida a libros tan dispares que se echa de menos una apuesta clara en favor de un determinado tipo de escritura, aun cuando los presenten como si, estéticamente, representaran lo mismo. En la última década, premios que marcaron una tendencia narrativa, como el Nadal o el Biblioteca Breve, hoy no desempeñan, literariamente hablando, papel alguno. Un caso muy distinto sería el del Premio Herralde, que ha seguido manteniendo la exigencia, aunque en estos últimos años parezca haberse olvidado de la narrativa española. Una vez más, la función de la crítica, y la posterior de los historiadores de la ficción, debería consistir precisamente en saber distinguir unos de otros: aquellos que son meramente circunstanciales de los que parece que están llamados a perdurar entre el público lector.[14]

Por lo que respecta a la comercialización de lo literario, les remito a un libro de José Jiménez Lozano, entre los varios que pudieran aducirse, ya que resulta un buen acercamiento al fenómeno; sabe detectar, por un lado, los condicionantes externos que pueden acabar destruyendo a un escritor y su escritura, su libertad creativa, tales como, por ejemplo, la necesidad de reconocimiento del escritor por los distintos poderes establecidos, así como la búsqueda de gloria y fama prefabricadas por el *marketing* (en «Los demonios del escritor», pp. 21-48). Por otro, achaca el fenómeno al hecho de que «por vez primera, no somos, ni queremos ser, una conciencia implicada en historias», lo que conlleva la renuncia complaciente de la sociedad a conocer y recordar:

> Ni la historia, ni la narración literaria deben tener ya argumento ni personajes, y el arte de contar no sólo ha dejado de ser lo constitutivo del historiar o el narrar, sino que se ha convertido en altamente sospechoso de las peores complicidades. El narrador moderno es conjurado y convocado solemnemente a la búsqueda de un nuevo lenguaje y unas nuevas imágenes para celebrar los nuevos placeres del vivir en la sociedad urbana y secular. («Un mundo sin historias», pp. 49-89)[15]

[14] Sobre esta cuestión, debe verse el volumen coordinado por Domingo Ródenas de Moya: *La crítica literaria en la prensa*, Madrid: Marenostrum, 2003.

[15] Véase *El narrador y sus historias*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

El caso más interesante, al respecto, resulta ser el de Arturo Pérez Reverte, quizá porque ha conseguido un equilibrio entre exigencias y concesiones, con el que ha podido contentar así a lectores de perfiles muy distintos. De mucho menos enjundia literaria, en cambio, por lo escasamente consistente del fenómeno, creo que son los ejemplos de Lucía Etxebarría (una especie de señorita Francis posmoderna), el rancio y anacrónico Juan Manuel de Prada (patrocinado por la *derechona* católica) y los *seudocosmopolitas* Carlos Ruiz Zafón, Javier Sierra e Ildefonso Falcones. No los critico por sus muchas ventas (andamos tan mal que hay que seguir haciendo estas aclaraciones), sino por la escasa complejidad y lo predecible de las historias que cuentan, de los toscos artificios que manejan, capaces de contentar sólo a lectores poco avezados y complacientes. Existe, en cambio, un tipo de novela que merece respeto, no en vano ha conseguido la cuadratura del círculo, al conseguir llegar a un público mayoritario, sin renunciar a la exigencia literaria, con excelentes resultados, como pueden ser los casos ya recordados anteriormente de Javier Cercas (*Soldados de Salamina*, 2001) y Rosa Montero (*Historia del rey transparente*, 2005).

Por otra parte, la globalización que nos venden tanto algunos editores como los periódicos (globalización que sospechosamente se acaba, por cierto, en el mundo hispano), tiene más que ver con la apertura de nuevos mercados y, por tanto, con un (justo, qué duda cabe) afán comercial que con un auténtico empeño cultural o un apoyo verdaderamente altruista, como a veces se nos presenta. Juan José Millas ha escrito que «lo único que de verdad se ha globalizado, aparte de la explotación y la codicia, es la ceguera».[16] Este tipo de globalización, que hasta hace unos días llamábamos sin rubor *colonización*, en ningún caso resulta recíproco, dado el desinterés, y el consiguiente desconocimiento que muestra —por ejemplo— el lector hispanoamericano hacia la narrativa española, incluidos sus escritores afincados en España; no hay más que oírlos opinar para pasmarse ante el despiste y la arbitrariedad de sus juicios. La reciente polémica desatada con motivo de las declaraciones del secretario de la Academia Sueca, unos días antes de la concesión del Nobel, respecto a la primacía de la literatura europea sobre la norteamericana, lo que le ha costado la dimisión, podrían servirnos como punto de partida para una reflexión enjundiosa.

[16] Cfr. «El pupitre», *El País*, 3 de octubre de 2003.

El caso es que no recordamos una sociedad tan inauténtica como la actual, en el que la ocurrencia, el fingimiento, el todo vale y pesa lo mismo, desempeñara un papel tan significativo. Apuntaba al comienzo de estas páginas que la literatura no había llegado aún a convertirse en *líquida*, quizá porque todavía siguen apareciendo obras sólidas, aunque muchos de los libros españoles que se publican y se traducen a otras lenguas tienden a lo gaseoso. Lo preocupante es que la mayoría de los lectores, sin que falten críticos literarios y profesores de universidad (faunas todas ellas de las que formo parte, como uno más), no acabamos de distinguir, a diferencia de lo que ocurre en la sociedad, los distintos estados de que puede componerse la materia.

En un artículo, decía Andrés Ibáñez que, con la caída de las Torres Gemelas, pasamos de la Era Posmoderna, la de la ironía (e incluso a la del cinismo, podría añadirse), a la Era Posirónica, la del miedo artificial, una de cuyas características más llamativas consiste en el retrotraimiento temeroso, «un esconderse cada uno en una concha».[17] En la literatura, en cambio, junto al predominio de los testimonios reales, de la —con escaso acierto— llamada *autoficción*, otra moda pasajera, me temo, han aparecido los grupitos, los clanes, el todos juntos medraremos mejor, de los mutantes chicos Nocilla *and co*., que también se postulan como profetas, pues ya saben, a ciencia cierta, cómo va a ser la literatura del futuro.

Lo que se está intentando, en suma, es una alteración de las reglas del juego, el desmantelamiento de los tejidos culturales que han venido sustentando la cultura occidental, la supresión de los criterios de valoración, mediante los cuales los autores valen lo que sus libros venden, y en el que todo el mundo puede opinar, hasta el punto de que —por ejemplo— los premios literarios, tanto los institucionales como los privados, son juzgados a menudo por gentes poco familiarizadas con la historia literaria. Una excepción notable sería el Premio de la Crítica, cuya trayectoria, me refiero a la narrativa, me parece impecable por su acierto. Pero, además, en los suplementos culturales nos encontramos con críticos cuyo despiste es supino y cada vez es más frecuente que el periodista de la redacción sustituya al especialista, como está ocurriendo, en la actualidad, cada vez con más frecuencia, en el llamado *Babelia*. Todo tiende, así, a un rebajamiento de la exigencia, a que sea el mercado el que regule la presencia y el valor de los autores. Y todo ello se presenta como si el mercado fuera un

[17] Véase «Cómo llegó el miedo», *ABC*, 8 de diciembre de 2007.

ente autónomo que tuviera vida por sí mismo y no fuera manejado siempre por alguien. Las consecuencias de todo ello es que los géneros menos comerciales, el cuento, la novela corta y el microrrelato, por ceñirnos a nuestra materia, son mal atendidos por los medios, aunque ahora hayan encontrado en la Red un nuevo medio de difusión; al tiempo que cada vez es más frecuente que las editoriales literarias estén regidas por gentes que, en el mejor de los casos, saben vender libros, al precio de carecer de sólidos criterios literarios.

Sin duda, todos los panoramas resultan arbitrarios y tienen un componente de subjetividad, claro está, y más si —como ocurre en esta ocasión— estamos hablando de una literatura en plena ebullición, de unos autores que pueden regalarnos una obra de interés. No me gustaría concluir sin recordar que ahora, más que nunca, la narrativa española goza de aires cosmopolitas, como pocas veces en su historia, ya que si bien sigue anclada en la tradición nacional, que hoy por hoy, se diga lo que se diga, sigue existiendo (y que me perdone el maestro Claudio Guillén) y se nutre también de otras notables aportaciones del panorama literario internacional, sobre todo de la narrativa norteamericana e inglesa y de la vieja novela centroeuropea. Así, las historias que se cuentan suelen transcurrir en España, pero también puede desarrollarse en otros países, sin que ello suponga una visión folklórica o superficial de esas realidades, sino a menudo un conocimiento profundo. Quizá por ello, se le esté prestando una atención en otras latitudes de la que nunca había gozado antes. Sin embargo, la asignatura pendiente —como decía— sigue siendo Hispanoamérica, en donde se muestra escaso interés y se tiene un conocimiento muy superficial de la literatura española actual. Pero es que, además, en estas últimas décadas, nuestra narrativa no sólo se ha ocupado de los problemas nacionales, sino que tampoco resulta infrecuente que trate asuntos que preocupan en un mundo que suele definirse como globalizado.

Se afirma hoy, aunque historiadores como Santos Juliá lo nieguen, que la Transición española a la democracia fue un período de renuncias y claudicaciones, de silencios y ocultamientos, en los que imperó el posibilismo.[18] De ninguna manera, en cambio, podría decirse lo mismo de la literatura, de la narrativa de estos mismos años, donde tanto los

[18] Véase «Inventariar todos los muertos«, *El País*, 21 de septiembre de 2008. Para una visión crítica con el relato oficial y las concesiones que se hicieron en ese período, debe verse el reciente libro de Ferran Gallego, *El mito de la transición*, Barcelona: Crítica, 2008.

avatares de la guerra, como la feroz represión de la posguerra, tuvieron siempre un importante protagonismo.

Mientras que en otros países de nuestro entorno, el fortalecimiento del progreso social y económico, el asentamiento definitivo de la democracia se han producido sin menoscabo de la calidad y el rigor de la cultura, no deja de ser curioso y alarmante que en España hayan venido acompañados de su banalización, con frecuencia reducida al entretenimiento y espectáculo como máximas expresiones. Y a pesar de todo ello, como hemos intentado explicar, por lo que respecta a la calidad y exigencia literaria, han sido buenos años para la prosa narrativa, tanto para la novela y el cuento, como para el microrrelato y la novela corta.[19]

P. D.: Poco después de entregado este trabajo, ha estallado una grave crisis económica, de alcance mundial, que algunos expertos comparan con la de 1929. Cómo afectará a las artes, a la literatura española, en concreto, es imposible saberlo. Durante las últimas semanas se ha oído repetir a los entendidos que en épocas de crisis la gente se refugia en sus casas, sale menos y lee más. De ser cierto todo ello, me gustaría saber cómo va a afectar a la calidad de lo literario. Quizá sea el momento, adecuado y oportuno, de acabar con la banalidad, la de los medios y la de ciertos creadores, que harían bien recuperando el sosiego

[19] Sobre la narrativa de estos últimos años, pueden tenerse en cuenta los siguientes trabajos: *Historia y crítica de la literatura española. 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000* (Barcelona: Crítica, 2000), al cuidado de Jordi Gracia, e *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia* (Barcelona: Edhasa, 2001), de Jordi Gracia; *La línea que come de tu mano (Aproximación al simulacro)* (Madrid: Ediciones de la Torre, 2000), de Ramón Acín; *Novela española contemporánea 1940-1995* (Madrid: Marenostrum, 2003) y *Lección de novelas (España entre 1940 y ayer)* (Madrid: Marenostrum, 2007), de Gonzalo Sobejano; *La realidad inventada. Análisis crítico de la narrativa española actual* (Barcelona: Crítica, 2003) y *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español* (Madrid: Páginas de Espuma, 2008), de Fernando Valls; *La novela española en el fin de siglo* (Madrid: Marenostrum, 2003), de Santos Alonso; *Voces contemporáneas* (Barcelona: Acantilado, 2004), de Juan Antonio Masoliver Ródenas; *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI* (Barcelona: Península, 2004), de José María Pozuelo Yvancos; *Entre el ocio y el negocio* (Madrid: Verbum, 2004), al cuidado de José Manuel López de Abiada y H. J. Neuschäafer. Además, resultan imprescindibles los diez monográficos de la colección *Cuadernos de narrativa*, de la editorial Arco/Libros, fruto del Grand Seminaire de Neuchâtel (Suiza), dirigido por Irene Andres-Suárez, consagrados al estudio de la obra de Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, Luis Mateo Díez, José María Merino, Enrique Vila-Matas, Juan José Millás, Javier Marías, Álvaro Pombo, Cristina Fernández Cubas y Javier Tomeo.

perdido, y para que los editores fueran más selectivos a la hora de confeccionar sus catálogos, los críticos menos complacientes y la masa lectora algo más exigente. En suma, podríamos darnos con un canto en los dientes, si lográramos reducir, al menos, en parte, la frivolidad o el compadreo con que los medios y algunas revistas literarias vienen tratando la literatura, pues beneficiaría a los lectores y el confuso panorama empezaría —por fin— a clarificarse. Pero quizá sea pedir demasiado. Ya veremos.

VEINTE AÑOS DE POESÍA ESPAÑOLA

Juan José Lanz

A mediados de los años ochenta, comienza a consolidarse un nuevo paradigma poético en el panorama de la literatura española, a la par que se estabiliza el modelo democrático inaugurado menos de una década antes. No cabe duda de que el modelo sesentayochista, tal como se había formulado en su primera poética, ha entrado ya en una crisis definitiva para entonces y que el período transicional, inaugurado con el asesinato del heredero ideológico del dictador, el almirante Carrero Blanco, con la apertura de posibilidades ideológicas, políticas y estéticas que dejó la resaca de la primavera francesa y la desaparición física de Franco, está llegando a sus estertores. A la par que la situación política y social se normaliza (se asume en su *anormalidad*), y a la par que se incorpora al poder aquella generación que había protagonizado las revueltas estudiantiles quince años atrás, se produce un proceso de estabilización en el discurso estético, de naturalización de los discursos más transgresores, incorporados rápidamente a los mecanismos de una floreciente industria cultural, dispuesta a repartirse los beneficios en el nuevo estado democrático, a la par que una *desaparición* de aquellos discursos que se resisten a ser integrados en el nuevo estadio. Si el pactismo dejó ver pronto que el cambio político no iba a suponer ninguna ruptura con el modelo del capitalismo liberal que se había venido desarrollando al menos desde los años sesenta, y que las posturas más radicales eran cuidadosa-

mente dejadas a un lado o asumidas por los discursos del continuismo posibilista, pronto se estableció una conciencia de *desencanto* radical, manifiesta en una pluralidad de expresiones estéticas que, en su escepticismo, permitían percibir un cierto optimismo utópico: la posibilidad de habitar un no-lugar, que pronto se vio que era el espacio definitorio de la posmodernidad, parejo a la pérdida del sentido de la historia que ésta arrastraba. La resaca del *desencanto* dejó los ecos de la ruptura del *punk* y dio paso a la movida, que mediada la década de los ochenta había sido devorada ya por los mecanismos de la industria cultural; ya nada quedaba de aquello, sino sus ruinas.

El sesentayochismo dejó en el período siguiente los debates del postestructuralismo, los planteamientos de la crítica deconstructiva, el replanteamiento de las tesis marcusianas y la revisión de las concepciones antihermenéuticas de la *papisa* Susan Sontag. Es en ese período de debate en que se replantean los cimientos de la posmodernidad donde surge un amplio marco de posibilidades estéticas y poéticas que, en España, va a definir el período que discurre entre 1977 y 1982, es decir, entre las primeras elecciones democráticas tras la aprobación de la nueva constitución y la proclamación del primer gobierno socialista; o, si se quiere, ampliando los márgenes, durante la década que abarca entre 1974 y 1984, entre el declinar de la dictadura y la consolidación del gobierno del PSOE. Ese período se define poéticamente por la aparición de una progresiva disidencia dentro de las filas novísimas de la primera formulación estética consolidada a finales de los años sesenta y la aparición de nuevas voces y de antiguas voces nuevas (aquellas que habían quedado eclipsadas durante la eclosión novísima). En él período que se inicia en torno a 1984-1986, se produce la intensificación de algunas de las corrientes precedentes y una cierta inversión de algunos de los valores estéticos dominantes en el período inmediatamente anterior. Quizá lo definitorio de esa nueva etapa sea la legitimación de ese «individualismo hedonista y personalizado» que definiría por esas fechas Gilles Lipovetsky en *La era del vacío*, o más bien un cierto «eclecticismo estético» claramente sospechoso de connivencia con un poder recién instaurado, con el que se siente cómodo. Lo cierto es que una de las primeras muestras poéticas colectivas de ese período, *Postnovísimos* (1986), apunta claramente desde su título la ausencia de una verdadera voluntad de ruptura que, no obstante, no supone una continuidad con las estéticas «novísimas» que promulga, al menos en la formulación más ra-

dical de aquéllas, sino con aquellas que, eliminados los rasgos sobresalientes de su ruptura, las sustituyeron. En fin, lo dominante en el período que se inicia a mediados de los ochenta y que se extenderá a lo largo de casi una década va a ser un progresivo desplazamiento de las corrientes vinculadas a las estéticas neovanguardistas y neosurrealistas que habían tenido cierto protagonismo en los años inmediatamente anteriores y el despegue crítico con respecto a las propuestas estéticas más radicales que habían definido el primer discurso *novísimo*.

Esto conlleva una nueva lectura de la tradición más inmediata y un balance diferente de los presupuestos en que se había cimentado el relato histórico de la poesía precedente. Aunque aún productivos con libros importantes, los poetas que se habían dado a conocer en los primeros años de la posguerra (José Hierro publica *Agenda*,1991, y *Cuaderno de Nueva York*, 1998; Carlos Bousoño, *Metáfora del desafuero*, 1988, y *El ojo de la aguja*, 1993; Pablo García Baena, *Fieles guirnaldas fugitivas*, 1990, y *Los Campos Elíseos*, 2006; Francisco Pino, *Así que*, 1987, *Hay más*, 1989, *Y por qué*, 1992, etc. Caso aparte sería la edición/reedición de las obras de Juan-Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory), la formulación de un nuevo relato histórico-generacional va a tener uno de sus objetos principales de trabajo en la denominada como generación del 50, en tránsito de canonización histórica, es decir, de asimilación a las estrategias de poder. Es significativo que en torno a estos años se lleven a cabo una serie de congresos y actos que culminarán con un giro historiográfico fundamental, iniciado en los años de la Transición, que define netamente Carme Riera en el subtítulo de su conocido libro *La Escuela de Barcelona* (1988), que convierte al grupo catalán (Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y José Agustín Goytisolo) en «el núcleo poético de la generación de los 50». Ese desplazamiento significativo de lo generacional a lo grupal aportaba también una reducción en la definición de la estética generacional, acorde con una lectura interesada de una parte de la poesía más joven, que pasaba a definirse por el *realismo crítico*, que sólo parcialmente había caracterizado una etapa de los tres poetas señalados. Fuera de esa estrecha definición, que condicionaba la lectura de aquellos autores y su integración en el relato histórico (también la lectura que de la tradición inmediata hacían ellos, por ejemplo de la obra de Luis Cernuda), quedaba buena parte de la obra de sus coetáneos más activos en esos años: José Ángel Valente (*Al dios del lugar*, 1989; *No amanece el cantor*, 1992; *Fragmentos de un libro futuro*, 2000), Claudio Rodríguez

(*Casi una leyenda*, 1991), Antonio Gamoneda (*Lápidas*, 1986; *Edad*, 1987; Libro *del frío*, 1992; *Arden las pérdidas*, 2003), Ángel Crespo (*Ocupación del fuego*, 1990), José Manuel Caballero Bonald (*Laberinto de Fortuna*, 1984; *Diario de Argónida*, 1997; *Manual de infractores*, 2005), Francisco Brines (*El otoño de las rosas*, 1986; *La última costa*, 1995), etc. Incluso la producción de aquellos autores que en un momento determinado compartieron los planteamientos del *realismo crítico*, no es plenamente afín a aquellos presupuestos estéticos treinta años más tarde. Tal es el caso, por ejemplo, de *Prosemas o menos* (1985), *Deixis en fantasma* (1992) y *Otoños y otras luces* (2001), de Ángel González, que apuntan una escritura como modo de disolución del sujeto que enuncia; de *Lecciones de cosas* (1986), de Carlos Barral; o de los últimos libros de José Agustín Goytisolo. Otros autores, como María Victoria Atencia (*La intrusa*, 1992; *Las contemplaciones*, 1997; *El hueco*, 2003), Manuel Padorno (*Desnudo en Punta Brava*, 1990; *Égloga del agua*, 1991; *Canción atlántica*, 2003), Rafael Guillén, Luis Feria, etc. no habían participado de las estéticas del *realismo crítico*. Lo cierto es que, pese a tal lectura reduccionista, los poetas que se dieron a conocer en torno a los años cincuenta muestran un abanico amplio de posibilidades estéticas plasmadas en sus últimas obras, derivado de una actitud cognoscitiva común: una línea referencialista que implica una meditación acerca de la construcción de una identidad ficticia en el poema y las posibilidades de la ejemplaridad ética que ello conlleva como modo de actuación sobre la realidad circundante, que puede plantearse bien como una evocación elegíaca de una memoria verbal que se actualiza en el proceso de escritura, bien como una construcción ideológica de un modelo que cuestiona e interfiere los discursos de poder, bien como la constatación de la desustanciación del sujeto poético que se construye/destruye en la enunciación; una línea de reflexión metafísica sobre la esencialidad del lenguaje y el desplazamiento progresivo del sujeto que enuncia por el lenguaje «que habla», en la más pura tradición mística y heideggeriana, que conlleva bien una meditación sobre la «cortedad del decir», sobre los límites de la expresividad, sobre las fronteras entre el lenguaje y el silencio, bien una meditación sobre la verdadera esencia del lenguaje o, mejor aún, sobre la verdad esencial del lenguaje, bien una reflexión sobre el vacío del sujeto en el cruce polifónico de discursos; una línea que, cuestionando la referencialidad lingüística, la posibilidad comunicativa del lenguaje poético, poniendo de relieve que las palabras no revelan, sino que ocultan, siembra la incertidumbre sobre el

discurso que construye y paralelamente proyecta su duda sobre el modo en que los discursos de poder construyen el relato de la realidad, con una voluntad determinada de interferencia, que, sembrando la sospecha en el lenguaje, hace sospechoso todo discurso. Es evidente que estas líneas se entrecruzan dando como resultado una pluralidad de voces, de modos de decir bien diferentes en estos poetas.

También se *lee* de un modo distinto la poesía de la generación del 68. A una ampliación de los márgenes que permite integrar nuevas voces con propuestas estéticas diferentes (Andrés Sánchez Robayna, Eloy Sánchez Rosillo, Jesús Munárriz, Ana Rossetti, Amparo Amorós, Ramón Irigoyen, Víctor Botas, Jon Juaristi, Abelardo Linares, César Antonio Molina, etc.) y recuperar otros discursos que habían venido circulando sin la necesaria atención crítica (Aníbal Núñez, Juan Luis Panero, Diego Jesús Jiménez, Antonio Carvajal, Antonio Hernández, Clara Janés, José Miguel-Ullán, Jenaro Talens, Jorge Urrutia, etc.), le sucede paradójicamente una esclerotización de los esquemas de lectura aplicados a los autores que habían encarnado la multiplicidad de poéticas *novísimas* o *paranovísimas* y un cambio de valores en la consideración histórica de sus propuestas. Así, no debe resultar extraño que hace pocos años Guillermo Carnero reclamara «una lectura de la obra de mi generación que prescinda de los abyectos tópicos del venecianismo y la torre de marfil». Y es que, efectivamente, buena parte de la lectura de los *novísimos* que se lleva a cabo desde mediados de los años ochenta hasta fechas muy recientes, reincide en una serie de tópicos críticos descritos hace años: el culturalismo como un modo de distanciamiento elitista, la metapoesía como un discurso que elude la referencialidad exterior, la marginalidad como un modo de no participar en la estructura social. Una lectura más atenta de los libros de Pere Gimferrer (*El vendaval*, 1989, y *La llum*, 1990; *Mascarada*, 1996 y *Le diamant dins l'aigua*, 2001; y su retorno al castellano como lengua poética en *Interludio azul*, 2006, y *Amor en vilo*, 2006), de Guillermo Carnero (desde el ascetismo de *Divisibilidad indefinida*, 1990, o la evocación amorosa de *Verano inglés*, 1999, hasta la meditación sobre la invención de la identidad en *Espejo de gran niebla*, 2002, y la muerte en *Fuente de Médicis*, 2006), de Antonio Martínez Sarrión (*Ejercicio sobre Rilke*, 1990; *Cantil*, 1995; *Cordura*, 1999 y *Poeta en Diwan*, 2004), de Manuel Vázquez Montalbán (*Pero el viajero que huye*, 1990; *Ciudad*, 1997), Leopoldo María Panero (*Orfebre*, 1995; *Guarida de un animal que no existe*, 1998, etc.) o José María Álva-

rez (en las sucesivas ediciones de *Museo de cera*) habría permitido ver la permeabilidad entre vida y cultura y el proceso de democratización cultural que implica el hacer un uso público de la cultura (suprimir las barreras entre alta y baja cultura); habría percibido que es el lenguaje el que elabora los discursos de poder y el relato de lo real, y es en él donde se desarrollan las relaciones problemáticas entre la construcción del sujeto (como enunciador) y la construcción de la realidad (como enunciado); habría notado que una actitud crítica hacia el lenguaje es un modo de cuestionamiento del sistema de poder en que ese lenguaje circula y al que da existencia mediante sus discursos. Con sus muchos matices, las obras de estos autores ponían al descubierto muchas veces una meditación ética, cuyo sustrato podía percibirse claramente en sus primeros libros y apuntaban en algunos casos a la continuidad de una conciencia lingüística que planteaba una reconstrucción de la subjetividad desde nuevos parámetros, alejados de los modelos triunfantes del humanismo tradicional; apuntaban también, en sus lecturas más comprometidas, a un aspecto fundamental: que el verdadero compromiso poético había de dirigirse no a la concepción de la historia, sino, siguiendo las propuestas barthesianas, a la formalización de las estructuras, al desvelamiento de la moral que subyace en la forma de toda escritura.

Distinta suerte es la que ha corrido en las dos últimas décadas la poesía de otros autores que empezaron a publicar en torno a 1970 y cuyas obras comenzaron a adquirir relevancia algo más tarde. Antonio Colinas, por ejemplo, ha explorado, en lo que denomina «trilogía de la mansedumbre» (*Los silencios de fuego*, 1992; *Libro de la mansedumbre*, 1997, y *Tiempo y abismo*, 2002), las vertientes de un nuevo humanismo poético, impregnado del pensamiento de María Zambrano, que investiga las *raíces del ser* sin olvidar su compromiso inevitable con la realidad circundante. Y en este sentido, no aparece muy distante de una cierta veta mística que caracteriza la obra de Clara Janés (*Kampa*, 1986; *Lapidario*, 1988; *Rosas de fuego*, 1996). Luis Antonio de Villena, por su parte, ha ido aproximando el decadentismo simbolista en que bebe buena parte de su poesía a una dicción más realista, urbana, coloquial, que ya estaba patente en algunos de sus libros anteriores, pero que lo aproxima a los modos del realismo experiencial en *Como a lugar extraño* (1990), *Marginados* (1993), *Asuntos de delirio* (1996), etc., que no esconde una meditación elegíaca sobre la caducidad de la belleza, la ética social represora y un sustrato metafísico. El giro que dio la poesía de Luis Al-

berto de Cuenca a partir de *La caja de plata* (1985) y que continúa en *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1993) y *Por fuertes y fronteras* (1996), le llevó a la reivindicación de una escritura de «línea clara», heredera de la poesía epigramática, que emplea el lenguaje coloquial y un tono narrativo en un espacio urbano hiperrealista, como escenario de una poesía escéptica muchas veces con los valores sociales en puja. *Sin miedo ni esperanza* (2002) y *La vida en llamas* (2006) continúan en cierto modo el rumbo emprendido en *La caja de plata*. Tras *Música de agua* (1983), que analiza los límites del silencio, la poesía de Jaime Siles inicia en *Columnae* (1987) un cambio hacia el sonido del lenguaje, hacia la construcción de un nuevo modelo discursivo que en *Semáforos semáforos* (1990) se va a aproximar a la estética ultraísta, a la frescura cosmopolita de la primera vanguardia. *Himnos tardíos* (1999) y *Pasos en la nieve* (2004) marcan una etapa más reflexiva, meditativa y metafísica. La poesía meditativa, elegíaca, de corte cernudiano-cavafiano de Juan Luis Panero cobró un nuevo relieve a mediados de los años ochenta entre un grupo importante de poetas jóvenes. La publicación de su poesía reunida en 1984 dio paso a una serie de libros que mantienen un tono unitario meditativo, reflexivo, elegíaco, pero también irónico y crítico: *Antes que llegue la noche* (1985), *Galería de fantasmas* (1988), *Los viajes sin fin* (1993) y *Enigmas y despedidas* (1999). Aunque se dieran a conocer algunos años más tarde, próximos a la poética elegíaca, a la palabra machadiana y al fervor borgiano que destila la poesía de Juan Luis Panero se encuentran dos poetas importantes: Eloy Sánchez Rosillo que, en títulos como *Elegías* (1984), *Autorretratos* (1989), *La vida* (1996) y *La certeza* (2005), traza una poética temporalista que concibe la escritura como diario personal; y Miguel d'Ors que, con libros como *Curso superior de ignorancia* (1987), *La música extremada* (1991), *La imagen de su cara* (1994) y *Hacia otra luz más pura* (1999), combina en su poesía ironía y autobiografía. En esa línea tal vez deba situarse la obra poética de Jon Juaristi, iniciada con *Diario de un poeta recién cansado* (1986), *Suma de varia lección* (1987) y *Arte de marear* (1988), que continuaría con *Los paisajes domésticos* (1992), *Tiempo desapacible* (1996) y *Prosas (en verso)* (2002). La poesía de Juaristi, embebida en la de Unamuno, Blas de Otero, Auden y Larkin, explora desde una perspectiva irónica un sentimentalismo desencantado, con una actitud crítica y una voluntad realista, que desvela el sarcasmo contra ciertos modelos de poder político.

La edición póstuma de la *Obra poética* (1995) de Aníbal Núñez permitió percibir la dimensión crítica de su ecologismo poético, el perfil escéptico ante la transformación político-social de la Transición, y el enlace lógico entre una poética irónica que se vincula inicialmente con la dimensión crítica de Ángel González y marca un progresivo «giro hacia el lenguaje». Aunque con diversa evolución y distinto eco que la poesía de Aníbal Núñez, la obra de José-Miguel Ullán encarna también esa actitud crítica ante la escritura que se cuestiona constantemente en su proceso de realización para tejer un texto fragmentario en su enunciación, pero unitario en su visión conjunta en dos libros notables: *Visto y no visto* (1993) y *Razón de ser* (1994). Un camino parejo al de Ullán en su actitud crítica ante el lenguaje y en su compromiso poético es el que ha venido desarrollando el poeta más destacado de la revista *Claraboya*, que ha merecido estos años una dispar atención crítica: Agustín Delgado. La poesía de Jenaro Talens experimentó un cierto cambio con *El sueño del origen y la muerte* (1988), continuado por *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1994) y *Profundidad de campo* (2001), hacia una escritura más sincrética, superadora de las contradicciones precedentes, que se cuestiona los límites de la escritura y la formulación de un sujeto como construcción de un sentido enfrentado a la *otredad*, pero que asume los vestigios de la memoria. Esencialidad y desnudez son dos rasgos que vinculan la obra de Andrés Sánchez Robayna (*Palmas sobre la losa fría*, 1989; *Sobre una piedra extrema*, 1995; *La sombra del mundo*, 1999) con la de Jorge Guillén o el último Juan Ramón Jiménez, pero también con la de Ungaretti, en la búsqueda de la expresión, de la representación metafísica, sagrada, del paisaje insular de que se nutre.

Por otro lado, el tan mencionado barroquismo de Antonio Carvajal, uno de los autores con mayor dominio formal de los últimos años (véase *Silvestra de sextinas*, 1992), merece una revisión necesaria para mostrar la dimensión humana de sus versos y el espíritu crítico y comprometido que subyace en una articulación del lenguaje y de la forma poética que vinculan belleza formal y verdad ética, donde se percibe netamente una voluntad desveladora. También una voluntad desveladora de la injusticia social en que se asienta el mundo contemporáneo tiene la fusión de una voluntad realista y testimonial con un percepción visionaria, utópica y de raíz irracionalista en la poesía de Diego Jesús Jiménez, que asume buena parte de la imaginería surreal de un Pablo Neruda, por ejemplo, sin olvidar una honda palpitación cordial y solidaria. Diego

Jesús Jiménez, poeta que ya había sido en sus inicios Premio Adonais y Premio Nacional de Literatura, ha dado en estos años dos de los libros más importantes de su promoción (*Bajorrelieve*, 1990, e *Itinerario para náufragos*, 1996), culminando una trayectoria medular para la poesía reciente, que necesita una revisión urgente.

Capítulo aparte merecen las antologías dedicadas a la poesía escrita por mujeres, con una decidida voluntad de normalizar el panorama poético. La aparición de *Las diosas blancas* (1985), *Ellas tienen la palabra* (1997) e *Ilimitada voz* (2003), entre otras, han servido para llamar la atención de la crítica sobre algunas autoras destacadas en este período, como Amparo Amorós, Ana Rossetti, Pureza Canelo, Olvido García Valdés, Chantal Maillard, y otras más jóvenes, como Blanca Andreu, Almudena Guzmán, Aurora Luque, Ada Salas, Concha García, María Maizkurrena. Autoras que, desde una actitud reivindicativa o no, han dado una serie de libros notables: *La honda travesía del águila* (1986), *No escribir* (1999), *Devocionario* (1986), *ella, los pájaros* (1994), *Matar a Platón* (2004), *Capitán Elphistone* (1988), *Calendario* (1998), *Carpe noctem* (1994), *La sed* (1997).

A mediados de los años ochenta la *joven poesía* comienza a ser otra que la que había venido proclamándose durante la década anterior y comienza a asentarse en el panorama literario a medida que los nuevos autores van publicando sus libros. Pronto se va a establecer una lógica bipolar excluyente en el panorama poético juvenil, que va a condicionar buena parte de las lecturas y del discurso crítico, al que contribuyen activamente los propios autores. Bajo ese enfrentamiento, que focaliza en dos polos opuestos corrientes y modelos poéticos bien distintos, subyacen dos concepciones diferentes de entender la posmodernidad, y quizá se encarnan, bajo modelos de una poética dialógica y una poética fragmentaria, los modos de una posmodernidad de resistencia y una posmodernidad de reacción que había definido Hal Foster, o la idea de una posmodernidad enfrentada a los logros de la modernidad frente a aquella que, como defiende Habermas, plantea la modernidad como un proyecto inacabado. Más allá de la productividad efectiva en el análisis de la poesía en esos momentos y más allá de la adecuación metodológica para la comprensión del desarrollo histórico de la poesía, esa lógica del enfrentamiento llevó muchas veces a un reduccionismo falsificador y a la aplicación superficial de conceptos aceptados acríticamente, que acabaron simplificando las posturas en torno a extremos excluyentes

(vanguardia/realismo, compromiso/connivencia con el poder, transparencia/ocultación, poesía de la experiencia/poesía de la diferencia, etc.), reviviendo esquemas críticos agotados, que no lograban analizar el panorama poético en su complejidad. Porque, si bien es cierto que desde ciertas posturas poético-críticas se empieza a apuntar a la altura de 1986 una línea de «tradición clásica», que se identifica pronto con un realismo crítico, narrativo, irónico muchas veces, vinculado a una cierta recreación sentimental, también es cierto que dicha línea estética, siendo menos monolítica de lo que la presentan sus detractores, comienza a mutar muy pronto y al menos desde 1992, y claramente unos años más tarde, empieza a abandonar buena parte de los postulados estéticos propugnados. En este sentido, la transformación nominal («otra sentimentalidad», «poesía de la experiencia», «poesía figurativa», etc.) apunta a una clara evolución estética. No hay más que leer *Las flores del frío* (1991) y *Habitaciones separadas* (1994) para comprobar la inflexión que se opera en esos libros de Luis García Montero con respecto a *El jardín extranjero* (1983) y *Diario cómplice* (1987); o *La vida de frontera* (1991), *Los países nocturnos* (1996) y *Metales pesados* (2001), de Carlos Marzal, para ver la distancia con respecto a *El último de la fiesta* (1987); o el giro que toma la poesía de Felipe Benítez Reyes a partir de *Vidas improbables* (1995); o el que da la poesía de Vicente Gallego a partir de *La plata de los días* (1996) y lleva a *Santa deriva* (2002) y *Cantar de ciego* (2005). Y lo mismo puede decirse de quienes engloban en una estética vanguardista, desde actitudes netamente neosurrealistas, una poesía de meditación metafísica, un hermetismo purista, la poética del silencio o posiciones próximas al realismo dialéctico. «¿Acaso tienen algo en común —se preguntaba hace unos años José Carlos Mainer— la poesía de Andrés Sánchez Robayna y la de Jorge Riechmann, la de Antonio Colinas, la de Jaime Siles y la de Blanca Andreu?» Y los nombres podrían intercambiarse (Álvaro Valverde, Juan Carlos Suñén, Juan Carlos Mestre, Luisa Castro, Luis Muñoz, Manuel Rico, etc.) e, incluso, invertirse la pregunta: ¿tienen algo en común la poesía de Luis García Montero y Felipe Benítez Reyes, la de Carlos Marzal y Julio Martínez Mesanza, la de Fernando Beltrán y Vicente Gallego o la de Juan Antonio González Iglesias y la Antonio Jiménez Millán? Una actitud reduccionista acaba homogeneizando las diferencias y buscando rasgos comunes donde no los hay. Una lectura más abierta de la poesía de esos años nos mostraría un panorama variopinto.

No resulta vano apuntar, por lo tanto, la ruptura de la supuesta compacidad que podía caracterizar la *poética realista* entre 1986 y 1992 aproximadamente; ruptura que no supone sino volver a retomar, en un giro dialéctico, la diversidad de caminos que habían ensayado en sus primeros libros desde las nuevas perspectivas superadas. Lo que lleva a plantear la cuestión más profunda sobre la unidad de estilo que se formula esos años bajo un concepto tan heterogéneo como el de *poesía de la experiencia* que, leído en Jaime Gil de Biedma (pero también con distintos sentidos en Ángel González y en Caballero Bonald) retomándolo de su creador Robert Langbaum (es significativo cómo con la traducción de libro de Langbaum en 1996 el concepto acaba diluyéndose en el discurso crítico), se apropia de una serie de elementos que definen en general la tradición lírica moderna: el empleo del monólogo dramático, la verosimilitud (concepto fundamental en la poética aristotélica), la representación sentimental como modo de conformar una perspectiva moral sobre la realidad (la *Paradoja del comediante*, de Diderot, al fondo), etc. Estos elementos, con diversos matices, se redefinen en una poética cimentada en la ficción autobiográfica (algo común a la poesía al menos desde el romanticismo), la búsqueda de un e*fecto de realidad* (concepto proveniente de Barthes), la elaboración personal del lenguaje socialmente aceptado, la representación de la cotidianidad, la narratividad, etc. que hace del espacio poético un lugar de encuentro con el lector donde compartir la experiencia lingüística de la realidad que es el poema. Ahora bien, en esa amplia concepción de la poesía coinciden en un momento dado poetas que proceden de una estética neodecadente (como el primer Felipe Benítez Reyes o el primer Carlos Marzal), poetas neoimpresionistas (Juan Manuel Bonet y Andrés Trapiello), poetas realistas (Álvaro Salvador, Javier Egea, Luis García Montero, Jon Juaristi, Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado), poetas elegíacos (Eloy Sánchez Rosillo, José Gutiérrez), una poesía moral (Julio Martínez Mesanza: *Europa y otros poemas*, 1990; *Las trincheras*, 1996), etc. Lo cierto es que lo característico de los últimos años es, sin duda, lo que se ha llamado la *diáspora estética* de la poesía de la experiencia, la disolución de la supuesta compacidad estética lograda en un momento mediante la integración de elementos irracionales que fragmentan el discurso poético (yuxtaposiciones espacio-temporales, juegos de voces narrativas, imágenes de raigambre irracional), mediante la incorporación de una introspección meditativa que otorga una dimensión poliédrica al texto,

mediante la aceptación de una dimensión marcadamente elegíaca. No es difícil percibir una estética neosimbolista, introspectiva y meditativa, que replantea un nuevo espacio común para el discurso poético, sin desechar muchas veces los logros de la vanguardia o de los «estilos radicales» (Susan Sontag), en que confluyen opciones estéticas bien diferentes, como las representadas por Antonio Cabrera (*En la estación perpetua*, 2000; *Con el aire*, 2004), Francisco Díaz de Castro (*La canción del presente*, 1999; *Hasta mañana, mar*, 2005), Juan Antonio González Iglesias (*Esto es mi cuerpo*, 1997; *Un ángulo me basta*, 2002; *Eros es más*, 2007), Luis Muñoz (*El apetito*, 1998; *Querido silencio*, 2006), Lorenzo Oliván (*Puntos de fuga*, 2001; *Libro de los elementos*, 2004), o la trilogía del «desasistimiento» de José Fernández de la Sota (*Material de construcción*, 2004; *Cumbre del mar*, 2005; *Aprender a irse*, 2007), uno de los poetas más sólidos en esta línea, próximos muchas veces a los últimos libros de Vicente Gallego o Carlos Marzal, pero con antecedentes en una parte de la poesía de Brines, de Valente o del último Juan Ramón. Y no es difícil percibir una cierta continuidad entre estas posiciones y las representadas por autores más jóvenes dentro de una estética decididamente fragmentaria, como Carlos Pardo (*Desvelo sin paisaje*, 2002; *Echado a perder*, 2007), Juan Carlos Abril (*Crisis*, 2007) o Fruela Fernández (*Círculos*, 2001), o no tan fragmentaria, como Luis Bagué (*Telón de sombras*, 2002; *Un jardín olvidado*, 2006), Eduardo García (*Las cartas marcadas*, 1995: *Horizonte o frontera*, 2003; *Refutación de la elegía*, 2006), Juan Antonio Bernier (*Así procede el pájaro*, 2004).

Pero la evolución de esa línea estética que va confluyendo hacia una poética introspectiva, meditativa y, a veces, incluso metafísica, y que implica un proceso de fragmentación de los modos poéticos más narrativos, no debe hacer olvidar los modos discursivos, narrativos y realistas en los que persisten en cierta manera los libros últimos de Jon Juaristi (*Prosas [en verso]*, 2002), García Montero (*La intimidad de la* serpiente, 2003) y Benítez Reyes (*La misma luna*, 2007). En este sentido, hay que tener en cuenta la importancia que tuvieron en la estética realista las traducciones de la poesía de Raymond Carver y Charles Bukowski, y que trajeron un aire renovador desde esa estilización, desnudez y particularización del realismo que dio en llamarse *realismo sucio*, uno de cuyos representantes más notables es en la poesía española Roger Wolfe (*Días perdidos en los transportes públicos*, 1992; *Hablando de pintura con un ciego*, 1992; *Arde Babilonia*, 1994; *Mensajes en botellas rotas*,

1996; etc.), junto a Karmelo C. Iribarren (*La condición urbana*, 1995; *Serie B*, 1998). La aparición de *Feroces. Muestra de las actitudes radicales, marginales y heterodoxas en la última poesía española* (1998) sirvió para llamar la atención sobre esa radicalización de una estética realista entre algunos de los autores más jóvenes y que daba muestras importantes en los libros de Pablo García Casado (*La afueras*, 1997; *El mapa de América*, 2001), Violeta C. Rangel, (seudónimo de Manuel Moya: *La posesión del humo*, 1997; *Para nada*, 1999), David González (*Ley de vida*, 1998; *Sembrando hogueras*, 2001; *Algo que declarar*, 2006), etc.

Sin embargo, desde algunas posturas se ha criticado la deliberada ocultación, tras el concepto de *realismo sucio*, de la verdadera dimensión política de la poesía que escriben autores jóvenes como David González, Isabel Pérez Montalbán, Antonio Orihuela, Enrique Falcón (*La marcha de 150.000.000*, 1994 y 1998) o Antonio Méndez Rubio (*Trasluz*, 2002), que, procedentes del Colectivo Alicia Bajo Cero, responsable del manifiesto *Poesía y poder* (1997), o agrupados en los encuentros anuales «Voces del extremo», encarnan lo que se ha venido denominando en los últimos años *poesía de la conciencia*, que pretende renovar el concepto de *compromiso* desde una óptica dialéctica y lingüística mediante la intervención en la realidad a través del desmontaje de los recursos discursivos que forman su relato. Venían a enlazar estos jóvenes poetas con algunas de las propuestas más radicales que habían realizado algunos poetas desde comienzos de los años ochenta; desde la *poesía entrometida* defendida por Fernando Beltrán (*El gallo de Bagdad*, 1991; *La semana fantástica* 1999; *El corazón no muere*, 2006), hasta la *poesía del desconsuelo* de Jorge Riechmann (*Cántico de la erosión*, 1987; *El día que dejé de leer «El País»*, 1997; *Ahí te quiero ver*, 2005), que exploran modos diferentes de análisis de la sociedad contemporánea, conscientes de una actitud realista y crítica que va más allá de las determinaciones de un estilo concreto, o incluso la *crónica sentimental* que desarrolla la poesía de Manuel Rico (*La densidad de los espejos*, 1997; *Donde nunca hubo ángeles*, 2003).

Próximos a la poesía meditativa anteriormente descrita, se encuentran otros autores jóvenes que, procedentes de la *retórica del silencio*, de la *razón poética* de María Zambrano y de la poesía última de José Ángel Valente y Andrés Sánchez Robayna, pero también del Juan Ramón Jiménez del exilio, manifiestan una estética decididamente metafísica. Es

el caso, por ejemplo, de la *poesía de la meditación* de Álvaro Valverde (*Una oculta razón*, 1991; *Ensayando círculos*, 1995), de Diego Doncel (*El único umbral*, 1991; *Una sombra que pasa*; *En ningún paraíso*, 2005), o de Vicente Valero (*Teoría solar*, 1992; *Vigilia en Cabo Sur*, 1999; *Libro de los trazados*, 2005). No muy distantes de algunos de estos poetas se encuentran otros, como Esperanza López Parada (*Los tres días*, 1994), Jordi Doce (*La anatomía del miedo*, 1994; *Lección de permanencia*, 2000), José Luis Rey (*La luz y la palabra*, 2001; *La familia* nórdica, 2006) o Ada Salas, que vincula su poesía al minimalismo expresivo donde la voz lírica dialoga con el silencio (*Variaciones en blanco*, 1994; *La sed*, 1997; *Lugar de la derrota*, 2003). Algunos de ellos verían recogida su obra en la antología *La otra joven poesía española* (2003), preparada por Alejandro Krawietz y Francisco León, en claro enfrentamiento a la *poesía de la experienci*a. En muchos de ellos, se puede percibir claramente la presencia de una de las poéticas más influyentes de los últimos años: la de Antonio Gamoneda. Una escritura profundamente indagatoria, que busca en el lenguaje la dimensión simbólica que religa las palabras con la realidad y que lleva a cabo una experiencia de los límites de la expresividad, mediante la fragmentación, que hace del poema el espacio donde se teje lo emocional y lo lingüístico, puede definir la poesía de Olvido García Valdés (*caza menor*, 1997; *del ojo al hueso*, 2001; *Y todos estábamos vivos*, 2006). En el caso de Chantal Maillard (*La otra orilla*, 1990; *Poemas a mi muerte*, 1993; *Matar a Platón*, 2004), esa introspección desde el lenguaje, desde la matriz simbólica de la palabra, adquiere tintes de una mística inmanente, en la búsqueda de comunicar lo más hondo de la esencia personal.

El neosurrealismo tuvo una presencia importante en la joven poesía española desde comienzos de los años ochenta, y a la impronta de Blanca Andreu (*De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, 1981; *La tierra transparente*, 2002), se unieron pronto voces como las de Luisa Castro, Amalia Iglesias (*Un lugar para el fuego*, 1985; *Lázaro se sacude las ortigas*, 2005), Concha García (*Ayer y calles*, 1997), Pedro Casariego, Juan Carlos Suñén (*La prisa*, 1994), Miguel Suárez, Juan Carlos Mestre (*La poesía ha caído en desgracia*, 1992; *La tumba de Keats*, 1999) o Fernando Beltrán (*Aquelarre en Madrid*, 1983) que o bien escribieron puntualmente algunos de sus libros dentro de la estética neosurreal, que entroncaba con los momentos más radicales de la originaria corriente novísima, o bien fueron asimilando muchos de

los recursos procedentes de dicha estética para desarrollar sus obras por caminos bien diversos. El neosurrealismo trajo a comienzos de los años ochenta dos elementos fundamentales para la renovación poética que se llevaba a cabo en esos momentos: la vuelta del *yo* en la búsqueda de una expresividad que rompiera con el sentimentalismo de tradición romántica; una renovación de los modelos de dicción poética arraigados en el irracionalismo radical. Resultó, sin duda, un movimiento renovador y liberador, inquietante y desconcertante en muchos aspectos, que abrió líneas de introspección diferentes, y apuntó la viabilidad y actualidad de buena parte de las enseñanzas de la vanguardia histórica y su integración en el desvelamiento de la realidad y los mecanismos de poder que la determinan. La tradición neosurreal, neovanguardista, viene trazando una línea continua en la poesía española del siglo xx que se va enriqueciendo progresivamente con aportaciones novedosas, para incorporar en sus filas algunos nombres recientes, como los de Antonio Lucas (*Lucernario*, 1999; *Las máscaras*, 2004) o Elena Medel *(Mi primer bikini*, 2002; *Tara*, 2006), pero cala en los modelos expresivos de muchos de los poetas más jóvenes (Carlos Pardo, Abraham Grajera, Alberto Santamaría, etc.).

Los poetas se enfrentan a semejantes retos en sus textos: la disolución de una subjetividad heredada del romanticismo, el enfrentamiento a un lenguaje siempre sospechoso de convertirse en discurso de poder, la construcción de un discurso de la realidad que busca un efecto en ella, la reacción endogámica ante la propia tradición genérica, la relación conflictiva entre la construcción de una subjetividad en el discurso poético y la elaboración colectiva del discurso social, el establecimiento del texto como un espacio de encuentro entre el enunciado y el lector, etc. En fin, en cierto modo el paradigma poético actual parece invertir el conjunto de valores y tensiones triunfante hace aproximadamente dos décadas, y frente a una poética realista dominante entonces parece campear ahora una poética heredera de los logros de la vanguardia y vinculada a la reflexión metafísica, a la introspección y a la meditación elegíaca. Pero esta perspectiva no haría sino renovar el modelo pendular en la observación de los cambios estéticos. No parece, en cambio, que ese movimiento pendular sea adecuado para describir/construir el panorama poético actual en España. La confluencia de tendencias, la asimilación de elementos procedentes de muy diversas tradiciones, hace que se replanteen cuestiones estéticas desde muy distintas perspectivas, que

el paradigma de extremos excluyentes que se formulaba desde algunas instancias críticas hace apenas diez o quince años se haya disuelto, mostrando la ausencia de compartimentos estancos, la comunicación entre diversas líneas poéticas en la poesía actual y la capacidad de transformación, de cambio, de las escrituras más auténticas permaneciendo fieles a sí mismas. Hace diez o quince años, podían vislumbrarse los inicios de esa transformación del panorama poético, el abandono de unas posiciones radicalizadas y excluyentes que muchas veces no respondían a la realidad de las escrituras poéticas; hoy día el cambio se ha realizado y los caminos de la poesía española están abiertos a las prácticas más diversas. Es más, lo característico de una buena parte de la poesía actual es precisamente esa apertura hacia la construcción de sentido más allá de lo que las palabras enuncian; una poesía fragmentaria, abierta, que habita la indeterminación; que interroga porque no tiene respuestas; que no cierra espacios, sino que los abre. La historia siempre está por escribir, porque la historia sólo es escritura.

DINÁMICA DEL TEATRO DESDE 1986 A 2008

Mariano de Paco
Virtudes Serrano

Introducción

Los cortes temporales de la historia siempre suponen un problema, más cuando se produce un fenómeno como el del teatro en nuestro país, en el que la irregular comunicación del autor vivo con el público de su tiempo hace que se reúnan y entremezclen jóvenes y menos jóvenes, renovaciones y sistemas temporalmente más añejos sin que, en muchos casos, apenas hayan pasado por los escenarios. Resulta complicado, por ello, saber desde dónde partir o cómo plantear la situación del teatro español de estos veinte años en los que se ha producido el paso desde la transición política a la sociedad democrática. Si optásemos sólo por señalar las nuevas presencias, estaríamos cometiendo una grave injusticia. El panorama de nuestra escena, en lo que a teatro de texto se refiere, el desencuentro entre el público con sus autores dramáticos, ha propiciado que convivan, casi en igualdad de condiciones por lo esporádico de su presencia en los escenarios y por los lugares de exhibición de sus obras, dramaturgos de rancia prosapia y larga trayectoria con los de mediana edad y con otros muy jóvenes. Bajo el epígrafe temporal en el que se inscribe este trabajo (1986-2006), se hace necesario recordar a quienes conviven en esta encrucijada de siglos, tengan la edad que tengan; también

a aquellos surgidos fuera de las clasificaciones estéticas o conceptuales de décadas anteriores y de un canon que, lógicamente, acoge a unos y olvida a otros.

Durante los últimos veinte años, coexisten figuras de la historia teatral como los aún presentes Alfonso Sastre o José María Rodríguez Méndez, representantes de aquellos llamados *realistas*, que, desde los años cincuenta, poblaron sus textos, y a veces las tablas, de ciudadanos que debatían el problema del trabajo, la condición de la víctima social y el abuso de las estructuras de poder sobre ellas. Son los herederos directos del sentido de la tragedia recuperada por Antonio Buero Vallejo con el estreno de *Historia de una escalera* y de *En la ardiente oscuridad*, y están ahora entre nosotros escribiendo para y sobre el teatro sin que casi nadie se haga eco de la importancia de su voluntad de existir. Un fenómeno curioso, ocurrido con ocasión de dos estrenos a comienzos de 2007 de sendas obras de Alfonso Sastre (*¿Donde estás Ulalume, dónde estás?* y *¡Han matado a Prokopius!*), se produjo cuando los espectadores más jóvenes, y no hablamos de niños ni escolares, descubrían a un autor que se les mostraba lleno de interés y del que «nunca habían visto nada».

No es fácil encontrar estudiantes, cuándo menos ciudadanos no especializados, que puedan identificar a quienes han construido la historia próxima de nuestra escena. El descrédito, en disminución por fortuna, de la lectura de textos dramáticos y el difícil acceso a los escenarios oscurecen la actividad de muchos nombres. Es de lamentar que en esta situación haya terminado el tiempo de algunos, como Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Pilar Pombo, Alberto Miralles, Fernando Martín Iniesta, José Martín Recuerda o Fernando Fernán Gómez, por supuesto más conocido por su trabajo de actor, a pesar de su éxito con *Las bicicletas son para el verano*; que posterguen la escritura teatral para pasar a otras actividades dramatúrgicas menos ingratas Josep María Benet i Jornet, Fermín Cabal, Rodolf Sirera o Ignacio del Moral; que permanezcan veladas las obras de Andrés Ruiz, José Martín Elizondo, Antonio Martínez Ballesteros, Manuel Martínez Mediero, Luis Riaza, Miguel Romero Esteo, Alfonso Vallejo, Domingo Miras, Miguel Signes, Fernando Almena, Carmen Resino o Concha Romero; que no se estrenen como merecen autores de indudable calidad y total vigencia, resistentes de los autores realistas o de la generación del 68, alguno de los cuales, como Jerónimo López Mozo, representa también una de las dramaturgias de más calado y tendencia renovadora en el siglo XXI.

Las actitudes estéticas de los autores que forman el abigarrado conjunto de los últimos lustros son variadas. La decisiva presencia de Buero Vallejo devolvió a nuestra dramaturgia el cultivo de las tragedias, recobró el teatro histórico y lo dotó del sentido especular con el que será ejercitado por la mayor parte de los dramaturgos y dramaturgas que lo siguieron en el tiempo. Desde finales de los sesenta, se alterna el realismo selectivo con las actitudes de los más jóvenes, que recuperan no pocos de los procedimientos de irracionalidad de las primeras vanguardias, combinados con aspectos del absurdo beckettiano, la influencia del teatro de la crueldad y la presencia de valores simbólicos que afectan a todos los códigos de expresión dramática. Entonces constituyeron, desde los grupos universitarios e independientes, una avanzadilla; los que aún siguen en la brecha, luchan en solitario y es esporádica su presencia escénica, salvo en algunos casos de obstinado empeño contra viento y marea como el de Jesús Campos, productor, director y hasta actor en ocasiones de sus propios espectáculos; o en otros de éxito y aceptación inusual, como el de José Sanchis Sinisterra.

En la Transición, la literatura y el teatro concebidos como un modo de resistencia ante el franquismo se ven desposeídos con su desaparición de ese significado; los autores tenían ante sí una sociedad que se iba configurando con diferentes perfiles y ante la que era preciso expresarse de otro modo. El caso de Buero Vallejo es en este sentido ejemplar; aunque en alguna ocasión se le ha querido ver con malevolencia como un autor «anclado en el franquismo durante el postfranquismo», es la suya una obra que manifiesta de modo perfecto la actitud de los dramaturgos que, manteniendo sus planteamientos ideológicos y estéticos básicos, ajustaron su escritura a una sociedad renovada de la que también quieren ser testigos.

El reconocimiento legal de la libertad de creación tuvo en el teatro una especial importancia porque a este género afectó substancialmente la existencia de la censura. El dramaturgo, ante una situación política y social distinta, podía mostrar ya una actitud abierta y sin temor que se proyecta en los años transcurridos hasta hoy; en ellos se suceden momentos diferentes que en un análisis pormenorizado habría que considerar con mayor detenimiento; pero cabe distinguir, al menos, dos etapas, la de la *transición* (hasta 1982-1986, con la primera legislatura del Partido Socialista) y, desde entonces, la de la *consolidación democrática*. No cabe ahora entrar con detalle en la primera, como hemos hecho en otras ocasiones, por la delimitación temporal establecida en este estudio; hay, sin embargo, un aspecto que, desde varios ángulos y puntos de vista, ha sido reconocido y

no puede olvidarse: la nueva configuración del mundo del teatro no colocó a los autores españoles vivos en el lugar que verdaderamente merecían. Francisco Ruiz Ramón se preguntaba, con el recelo de que ocurriese, al término de la primera redacción de su estudio sobre el teatro español del siglo XX, si volvería a repetirse la historia de Valle-Inclán, «que madrugó en Europa, se le enterró en España y nadie se enteró hasta que se le hizo resucitar». Una década después, en 1979, se veía cumplida esa prevención; doce autores y algunos críticos hicieron público un «Manifiesto» en el que denunciaban fundadamente la ausencia de nuestras carteleras de los dramaturgos españoles vivos; el escrito desencadenó una agria polémica que, por ello mismo, demostraba la vigencia del problema. Entrado ya el siglo XXI, aún no se ha conseguido la solución de esas carencias. El autor español continúa en general sometido al olvido o al desdén; apenas considerado o elegíacamente recordado cuando se produce su desaparición, como ha podido verse a propósito de las de Lauro Olmo, de Carlos Muñiz, de Alberto Miralles o, más recientemente, de José Martín Recuerda.

LOS AÑOS OCHENTA

La década de los ochenta se abre para los autores con la esperanza de una mejor vida escénica, con la seguridad de que el afianzamiento de la democracia y la desaparición de las trabas censoriales les permitiría hacer visible su trabajo, pero la confianza se tornó desencanto y pronto comenzaron a surgir voces que reclamaban lo que en justicia consideraban suyo, al tiempo que denunciaban el engaño sufrido. Alberto Miralles, miembro de la generación del 68, exclamaba en 1986: «El teatro español ha muerto. ¡Mueran sus asesinos!», y denunciaba el pacto de silencio que había convertido al teatro en una de sus víctimas: «Los partidos políticos, durante la clandestinidad, habían pedido al teatro crítica, lucidez y desmitificación. Después, en pugna con el poder, querían evitar la provocación a la ultraderecha por miedo a los tanques, y así, el teatro tuvo que perder la agresividad que tanto ayudó a la lucha antifranquista». Un mismo grito de protesta está contenido en la peripecia que soporta el personaje de su *El volcán de la pena escupe llanto* porque el protagonista de la pieza encarna simbólicamente en su destino dramático la manipulación que su autor denuncia en artículos teóricos respecto a su generación.

El punto de vista de los autores que se encuentran en la madurez creativa al iniciarse el período que nos ocupa señala un panorama teatral unificado en el *de-precio* social y el *des-conocimiento* público, y ve en el suyo un conjunto de nombres que casi nada dicen al posible espectador. Pero, al tiempo que esto sucede, va surgiendo una joven generación, la que tiene sus primeras salidas al exterior al iniciarse la década, que mira al futuro con menos pesimismo porque su mocedad no le ha dado aún la oportunidad del desengaño. Fue, precisamente, uno de los autores nuevos, Ignacio Amestoy, dado a conocer en 1980 con su obra *Mañana, aquí, a la misma hora*, quien establece, en el prólogo que dedica a *Prometeo equivocado*, de Miguel Medina Vicario, los nombres de la que denomina »generación del 82», donde él mismo ha de ser incluido, si bien hace notar la evolución tan »personal como intransferible» de cada uno de los dramaturgos que agrupa.

La estética y las preocupaciones que dominan en los ochenta pueden observarse, inicialmente, en dramaturgias como las de José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal, aunque ambos habían comenzado su actividad teatral mucho antes, en el teatro independiente. En 1985, compartieron el Premio Nacional de Teatro *La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre, y *Bajarse al moro*, de Alonso de Santos, situación que ejemplifica lo que antes indicábamos sobre la convivencia de generaciones durante estas décadas.

Después, los nombres que van apareciendo poseen ciertos rasgos comunes que los definen: no han vivido la etapa más dura de la posguerra, su fecha de nacimiento los coloca, en general, en el resurgir económico del país y no sienten el peso de la censura estatal porque inician su producción para el teatro después de que ésta haya desaparecido en 1978. Los seres y las situaciones que trazan tienen que ver con el mundo que les ha tocado vivir, un mundo global y deshumanizado, cómodo para algunos y sumamente duro para otros, en el que los individuos buscan apoyos interpersonales para resistir la soledad o intentan encontrarse a sí mismos dentro de la piel con la que se revisten. En realidad, escriben la dramaturgia del perdedor en una sociedad que aparentemente brinda la igualdad de oportunidades.

Una nota que caracteriza a muchos de los autores surgidos en esta década es que proceden de distintos ámbitos del teatro, sobre todo del terreno de los actores; por tanto, al escribir, lo hacen desde la práctica escénica, con la intención de mostrar ellos mismos sus textos ante el pú-

blico y, a veces, se erigen en directores de su propia obra e, incluso, en responsables de las producciones, como sucede con Ernesto Caballero (autor de *Auto*, un magnífico texto de esta época). Todo ello conduce a un formato modesto en cuanto a la propuesta espectacular, que suele contar con pocos personajes, un espacio único o casi único y un sistema expresivo funcional, válido para tratar problemas de un *aquí y ahora* de gentes de este tiempo, pero que, a la vez, pueda ser movido y transportado con facilidad y no requiera una gran inversión económica. Quizás una autora que recoge en su creación todos estos caracteres sea Paloma Pedrero, quien, desde 1985 con el estreno de *La llamada de Lauren…*, ha luchado por hacerse con un lugar en la escena y lo ha conseguido, aunque no sin esfuerzo.

Un nuevo elemento de muy singular importancia para la confección de los textos teatrales es la de la proliferación en la década de los ochenta de los talleres de escritura dramática. Surgieron los primeros como una iniciativa del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) y esta actividad no sólo no ha decrecido, sino que ha ido multiplicándose casi en progresión geométrica, con las consecuencias de propagar determinadas técnicas constructivas uniformes y la proliferación de supuestos autores, fabricados en el taller. Esa creación dirigida marca en un amplio sector de los participantes la vuelta a un cierto *aristotelismo* que se aprecia en la construcción de las obras de quienes son adiestrados por directores y autores que han triunfado en dicha técnica. Frente a la desintegración estructural y la crisis de la palabra que llevó a cabo el *nuevo teatro* de comienzos de los setenta, ésta se revaloriza ahora entre los jóvenes, quienes piden que sus obras, al menos, puedan ser leídas, deseo que comparten con escritores de más trayectoria y que desde la Asociación de Autores de Teatro se ha convertido en lema: «El teatro también se lee». La afirmación de la lectura como modo de acceso válido y necesario a la obra teatral, superando la reducción del texto a un elemento más del espectáculo, se ha ido afianzando y ha sido postulada por autores de distintas generaciones, desde Buero Vallejo o Domingo Miras hasta muchos de los más recientes.

En 1986, se crea la Asociación de Dramaturgas, con Carmen Resino como presidenta. Es éste otro importante aspecto del cambio que se está efectuando en el teatro y en la sociedad. La caída del régimen político del general Franco trajo consigo una emancipación social, favoreció la presencia de las individualidades y concedió voz pública a la mujer,

que exigía su derecho al trabajo en igualdad, a la libre asociación, a la sexualidad; junto a cuestiones de importancia tan incontestable, algunas pedían también autonomía para gozar del espacio público del teatro, no sólo como actrices, lo que sí disfrutaban, sino como autoras representadas y publicadas en las mismas condiciones que los hombres, que venían formando el canon de la literatura dramática y que eran los ocupantes habituales de la escena. El nacimiento de la Asociación ofrece un punto de partida organizado, pero desde antes había comenzado a producirse un *renacer* de la dramaturgia femenina en España porque sus artífices intentaron con energía hacer oír su voz. Es preciso recordar que si, como en estos años se ha hecho ver, nunca faltaron autoras (el caso de la presencia escénica de Ana Diosdado desde 1970 es un ejemplo vivo de ello), sus nombres quedaban fuera de las historias y los estudios académicos. Tal incorporación conlleva cambios sustanciales en el punto de vista de la escritura dramática, como se detectan también en otros géneros. La figura femenina en las filas de la dramaturgia española (en la que se advierte también una parcela declaradamente feminista) ha favorecido una visión del mundo que cambia los cánones de construcción de personajes y la solución de conflictos proyectando una mirada diferente sobre el entorno social y particular.

Las preferencias estéticas de autores y autoras de los ochenta se orientan hacia el realismo, sin que tal fórmula sea exclusiva, ni, mucho menos, idéntica a la practicada por la llamada *generación realista*. La consideración del caso particular ha sustituido a las reflexiones sobre el poder en sus formas abstractas, los conflictos personales suplen a los colectivos y a la intención de influir, a través del teatro, en el proceso político o social. Lo que antes se presentaba en escena era una amarga situación, protagonizada colectivamente, que, en la mayor parte de los casos, no dejaba salida a los personajes, aunque proyectara una posible apertura para el espectador. En la dramaturgia femenina más joven, en líneas muy generales, sea o no de ideología feminista, la mujer no permanece pasiva ante el destino colectivo o privado que le viene impuesto, sino que en el último momento del proceso dramático invierte su situación y se enfrenta a un futuro no exento de dificultades, pero libremente elegido.

Dramaturgas y dramaturgos tienen como rasgo común la preocupación por los conflictos del entorno, por lo que se profundiza con frecuencia en temas que tienen que ver con la sociedad y sus individuos, con la

situación del teatro y sus componentes, con el terrorismo, con la violencia urbana, con las drogas, con el pasado como reflejo de actitudes presentes y como instrumento para recobrar sus tramos más oscuros. Persiguen, además, la inmediatez del contacto con el público, buscan contar historias de hoy para público de hoy y tienen *prisa* para conseguirlo; así lo declaran los congregados en un coloquio de «nuevos autores españoles» que tuvo lugar en las páginas de la revista *Primer Acto* en 1986. En la experiencia, confluyen dos marcas de identidad de los ochenta: los entrevistados son los alumnos del primer taller de escritura, dirigido por Jesús Campos bajo el auspicio del recién estrenado CNNTE, y entre ellos hay hombres y mujeres (Paloma Pedrero, Maribel Lázaro, Luis Araujo, José Manuel Arias e Ignacio del Moral); también se cumplen en ellos características ya apuntadas: casi todos habían trabajado en otros espacios de la expresión teatral, pero sus textos, en general, datan de los primeros ochenta. En sus intervenciones, se advierte la preocupación por hallar un público joven, que también, según manifiestan, debe partir de ellos, jóvenes asimismo, y reflejar las realidades inmediatas del mundo actual. Además de los ya indicados, irán surgiendo nombres a lo largo de la década y se consolidan en la siguiente: Concha Romero, Pilar Pombo, Lourdes Ortiz, Javier Maqua, Margarita Sánchez, Alfonso Armada, Etelvino Vázquez, Alfonso Zurro, Eduardo Galán, Xabi Puerta, Antonio Onetti, Sergi Belbel, Ignacio García May, Antonio Fernández Lera, Alfonso Plou, Maxi Rodríguez, Borja Ortiz de Gondra… *Primer Acto*, la desaparecida revista *El Público*, la revista norteamericana *Estreno*, van dando cuenta, con apreciable interés, de las nuevas presencias.

Hemos mencionado el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas como lugar donde se desarrollan los talleres, pero también se anuncia como un lugar donde mostrar propuestas renovadoras con montajes avalados por el presupuesto público; pero la dificultad de acceder a este espacio único y el deseo de mostrar el trabajo propicia, junto a diferentes causas, la creación de salas alternativas, herederas en la democracia de los locales del teatro independiente en la dictadura, donde se desarrollarán dramaturgias nuevas con medios limitados y gestión privada. Algunas desaparecieron más o menos pronto; otras no sólo se han mantenido, sino que constituyen un lugar de referencia en el panorama de una escena avanzada; válganos como único ejemplo madrileño, acompañado en la cartelera de otros también valiosos, la Sala Cuarta Pared que dedica especial atención al último teatro español, con algunos

sonoros éxitos como el de *Las manos*, primero de los títulos de *Trilogía de la juventud*, creación colectiva de José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier Yagüe. En ella se muestran producciones propias y ajenas y desarrolla también labores docentes y campañas de teatro para niños.

En Barcelona, es paradigmática la Sala Beckett, que se anuncia como «Obrador Internacional de Dramaturgia». Fundada en 1989 por José Sanchis Sinisterra, un autor forjado en el teatro independiente (creador del «Teatro fronterizo», cuyo «Manifiesto» se publica en 1977) que se instala en Barcelona a finales de la década de los ochenta, impulsó la joven dramaturgia catalana con espectáculos, talleres y numerosas actividades y de ella ha surgido nombres tan reconocidos como los de Sergi Belbel o Luisa Cunillé.

Otra circunstancia digna de tener en cuenta en el nacimiento y avance de una joven dramaturgia que, nacida a finales de los ochenta, poblará las filas del teatro en los noventa, es la instauración por el Instituto de la Juventud en 1984 del Premio Marqués de Bradomín, para autores menores de treinta años. Tal fue su importancia que a los galardonados, y con cierto disgusto de algunos de ellos, se les nombró como «bradomines» y se los ha considerado constituyentes de un grupo definido. Desaparecido el premio, puede advertirse que, aunque eso no sea cierto, la convocatoria supuso un balance positivo, puesto que de los títulos anualmente publicados (premio y los dos accésit) algunos poseen verdadero interés y entre sus autores figuran nombres muy representativos de nuestro actual teatro. Del mismo modo, resulta efectiva la posterior creación del Premio María Teresa León, dedicado a las autoras dramáticas y cuyos textos viene publicando la Asociación de Directores de Escena que, con la de Autores de Teatro, con algunas Universidades y con escasas editoriales realizan una encomiable labor de edición de obras contemporáneas.

Los años noventa

A pesar de que los límites temporales son difíciles de marcar, en los años noventa se perfila, junto a autores que iniciaron su andadura en los primeros ochenta y afianzan en esta sus trayectorias profesionales, una generación de creadores que rompe algunos de los esquemas utilizados por la anterior. Las enseñanzas de taller se siguen prodigando, aunque se va imponiendo una estética desintegradora del realismo y del aristo-

telismo, que parte en buena medida de la influencia ejercida por Sanchis Sinisterra.

Como sus antecesores, los más jóvenes observan su entorno y devuelven la imagen que ellos perciben. Desde el punto de vista estético y constructivo, se aprecia un cambio sustancial: quienes se inician en esta década tienden, en general, a elaborar materiales dramáticos o poéticos que se formalizarán en la escena. Se hacen habituales los juegos con la realidad y la ficción, las transgresiones espaciotemporales y la indeterminación, que afecta al tiempo, al espacio y a los personajes. En cierto modo, en las postrimerías del siglo XX, se vuelven a utilizar procedimientos empleados por quienes abrieron el siglo bajo el rótulo de las *vanguardias*. A ellos se unen los que provienen de grandes autores más o menos próximos: Samuel Beckett, Harold Pinter, Heiner Müller, David Mamet o Bernard-Marie Koltès; la influencia de coreógrafos y directores que participan en los festivales internacionales, que tienen lugar sobre todo en Barcelona y Madrid, y la propia experiencia fraccionada de la realidad que poseen estos escritores, proporcionada desde el mando de la televisión o de la pantalla del ordenador. En cuanto a los temas, la violencia, ejercida desde los estados y desde los grupos terroristas, la presencia de una inmigración arrolladora y las dificultades para convivir que generan situaciones múltiples de violencia y el comercio de personas (mujeres, niños) serán elementos fácilmente detectables en las nuevas producciones.

En la dramaturgia de muchos autores de los últimos años del siglo XX, bajo el signo de la *posmodernidad* en boga, abundan las piezas de muy corta duración, incluso lo que podemos llamar destellos dramáticos, instantáneas, productos de un encargo colectivo o de una experiencia de inspiración momentánea como es el caso, por ejemplo, de textos surgidos de la contemplación de una fotografía. Pero esta envoltura formal no anula normalmente en nuestro teatro el sentido ético, como se muestra con nitidez en el repertorio breve de Juan Mayorga, autor entregado a un compromiso político (o «responsabilidad», como él prefiere decir).

En esta década, continúa el cultivo de un teatro histórico de sentido crítico que, iniciado por Buero Vallejo (con cuyo homenaje se abrió en Alicante en 1993 la »Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos»), ha seguido durante cincuenta años una fecunda trayectoria a través de estéticas y formas diferentes. La conmemoración de su quinto centenario favoreció en algunos autores el deseo de someter a revisión

la conquista de América y de analizar desde una perspectiva distinta este episodio de la historia española, lo que habían hecho antes de los fastos de 1992 Ignacio Amestoy con *Doña Elvira, imagínate Euskadi*, Jerónimo López Mozo con *Yo, maldita india* o José Sanchis Sinisterra con su *Trilogía americana* (*El retablo de Eldorado*; *Lope de Aguirre, traidor* y *Naufragios de Álvar Núñez*). También los mitos griegos han servido de arranque para la reflexión desde que aquella lejana «Tejedora de sueños» que enfrentó a los ciudadanos con otro concepto del héroe y de la victoria. Veteranos como Domingo Miras, Antonio Martínez Ballesteros, Carmen Resino, Fermín Cabal, María José Ragué o Concha Romero y más jóvenes, como Raúl Hernández o Diana de Paco, colocan hasta hoy sus historias en la Antigüedad tomada como reflejo de los conflictos del presente.

Hemos nombrado a Ignacio del Moral como autor de los ochenta, pero su obra más emblemática pertenece ya a la década siguiente: *La mirada del hombre oscuro* (llevada al cine por Imanol Uribe en 1996, con el título de *Bwana*). Con esta pieza se trata un tema que pronto será parte integrante del debate social y que ocupará a muchos autores de las dos últimas décadas: la inmigración. Sobre ella publican Encarna de las Heras *La orilla rica* y Miguel Murillo *Sudaca*; el mismo tema aparece en *Ahlán* de Jerónimo López Mozo; Fernando Martín Iniesta se hace eco de esa conflictiva situación social en *La falsa muerte de Jaro el negro* y a ella se refieren, ya en el siglo xxi, *El buen vecino* y *Animales nocturnos*, de Juan Mayorga.

En 1994, se publica *Mal bajío*, escrita por Elena Cánovas, en colaboración con Paula Monmeneu y Victoria Nacario, descarnado testimonio de la vida dentro de una cárcel de mujeres. Cánovas, funcionaria de prisiones además de dramaturga, decidió buscar la reinserción de las presas convirtiéndolas en actrices y creó el grupo Yeses, donde su equipo de actores profesionales y reclusas protagonizan sus espectáculos. La llegada a la pantalla cinematográfica de este trabajo en *El patio de mi cárcel* hará vislumbrar, sin duda, a un amplio público lo que constituyó una de las experiencias de puesta en escena y en ocasiones de escritura de texto más positivas de estos años.

Una particular forma de grupo es El Teatro del Astillero, fundado en 1992 por Raúl Hernández Garrido, José Ramón Fernández, Luis Miguel González y Juan Mayorga, del que han salido algunos de los nombres más premiados de los noventa. Sus autores escriben en colaboración, pero tienen asimismo un perfil de escritura individual, como sucede en

otros casos con la unión de dos escritores (Paco Zarzoso y Luisa Cunillé, Francisco Sanguino y Rafael González…). En ella posee interés singular la dramaturgia de Mayorga, que incide, desde su primera obra (*Siete hombres buenos*), en el tema político y lo continúa ya entrado el siglo XXI, como sucede con *Himmelweg* (*Camino del cielo*), estrenada en el Centro Dramático Nacional al igual que, antes, su *Cartas de amor a Stalin*. Es éste uno de los pocos autores españoles jóvenes que mantiene continuidad escénica y reconocimiento oficial, de público y de crítica, reforzado, a veces, en los últimos años por su asociación con el grupo Animalario. El 27 de marzo de 2003 se leyó su «Manifiesto alternativo» al que, compuesto por destacadas figuras de la escena internacional, se difunde tradicionalmente en el día mundial del teatro; sus primeras palabras advierten de que, desde sus inicios, «el teatro es un arte político», se hace en una asamblea, se conecta directamente con la vida y la coloca ante la mirada de sus coetáneos.

Junto a estos, se producen, al igual que años atrás, otros intentos de salir ante el público, a veces por creadores que habían destacado en otros ámbitos, como Santiago Martín Bermúdez.. Algunas autoras compatibilizan, como los autores, su actividad creadora con la dirección o la interpretación o han empezado a escribir para confeccionar un texto que deseaban montar o representar; así lo han hecho Sara Molina, Laila Ripoll o Antonia Bueno; un grupo de «mujeres de las artes escénicas de Madrid», entre las que figura Itziar Pascual, han llevado a cabo una experiencia similar a la que realizaron las dramaturgas de la Asociación de 1986 y han creado las Marías Guerreras, con el fin de luchar por dar espacio a las mujeres de la escena española.

LOS INICIOS DEL SIGLO XXI

En la línea de mirada comprometida con la sociedad que los rodea, muchos dramaturgos pasan, en los comienzos del nuevo siglo, de la consideración de las cuestiones personales al análisis de las consecuencias morales y sociales que la irrupción violenta de los ajenos provoca en nuestra esta sociedad. El tema del terrorismo, que había sido tratado a veces en las décadas anteriores (en los ochenta: José María Rodríguez Méndez, *La hermosa justicia*; Paco Obregón: *Grande Place* —adaptación de la novela del mismo título de Mario Onaindia—; Lourdes Ortiz: *Yudita*. En la siguiente: Ignacio Amestoy, *Betizu*; Borja Ortiz de Gondra, *Mane, The-*

cel, Phares; Sergi Belbel, *La sangre*), se aborda de un modo muy directo, incluso con mención expresa del causado por ETA, en textos de Alberto Miralles, *Los amantes del demonio*; Koldo Barrena, *Eusk* y *Regreso*; López Mozo, *Hijos de Hybris*; o Teresa Calo, *El día que inventé tu nombre*. Los atentados del 11 de septiembre de 2001 (en Nueva York) y del 11 de marzo de 2004 (en Madrid) fundamentan piezas teatrales como *Bajo los rascacielos*, de Jerónimo López Mozo, *Once voces contra la barbarie del 11-M*, de otros tantos autores coordinados por Adolfo Simón, y *11 miradas*, de Tomás Afán. Son ejemplos de cómo la dramaturgia española está al pie de la calle, recogiendo y enfrentándose a estos negativos contenidos junto a los ya añejos del consumismo, la injusticia, el abuso de poder, las drogas, el paro o la incomunicación.

Si puede detectarse con facilidad, como apuntamos, una revalorización de la palabra y del razonamiento lógico, ciertos grupos o personalidades escénicas se manifiestan, desde las décadas anteriores, con modos distintos que los han llevado de ámbitos restringidos y salas alternativas a recintos consagrados, muestras radicales y festivales internacionales. La Fura dels Baus, Rodrigo García o Angélica Lidell manifiestan bien esta sacralización de lo inhabitual. Tan cercanos a este propósito como alejados del teatro *convencional* son espectáculos en los que se desarrolla en directo la creación de una obra de arte moldeando con distintas partes del cuerpo de los actores un escenario fabricado con arcilla o aquellos en los que se pretende hacer del público el único elemento de la acción.

Por el contrario, ciertos grupos continúan manifestando la valía de sus originales propuestas, iniciadas mucho tiempo antes. Els Joglars, La Cubana, La Zaranda o La Cuadra siguen en los escenarios acopiando lo mejor de su tradición a veces renovada y siempre estimable.

Jordi Galcerán, el autor de su generación que ha gozado de más aplauso en los teatros comerciales (especialmente con *El método Grönholm*), declaraba no hace mucho que es esperanzador para los autores el que algunos de ellos dirijan teatros o centros dramáticos, como Antonio Álamo en Sevilla o Sergi Belbel en Barcelona, al frente del Teatro Nacional de Cataluña, en el que se ha desarrollado el «Proyecto T-6», por el cual la institución facilita los medios para que cada año seis dramaturgos escriban y estrenen una obra.

No se repiten sin embargo, estas o parecidas iniciativas, sino que día a día se engrosa la lista de los autores y autoras que, la mayor parte de las veces, a pesar de los premios y concursos, sólo pueden ver sus textos

en pie en montajes alternativos y son apenas conocidos a partir de las publicaciones teatrales del momento y de la atención crítica que se les presta por parte de los investigadores formando la, en buena parte, silenciada dramaturgia española del siglo XXI.

> CODA. En nuestra exposición nos hemos referido fundamentalmente a autores y a textos dramáticos. Podrían acometerse otros aspectos primordiales, como la creciente disminución de la empresa privada, el despilfarro del teatro público, el desorden de las subvenciones, el éxito mediático de los directores-estrella, la tiranía de los programadores, los festivales de relumbrón, la falta de permeabilidad entre comunidades o el delirio de los deslumbramientos de las autoridades culturales. Del «retablo de las maravillas», en fin, que cada vez se enseñorea más, con embobados aplausos, del panorama en el que vivimos. Pero, de nuevo, esa es otra historia…

BIBLIOGRAFÍA

AMELL, Samuel y Salvador GARCÍA CASTAÑEDA (eds.) (1988): *La cultura española en el posfranquismo*, Madrid: Playor.

FLOECK, Wilfried y María Francisca VILCHES DE FRUTOS (eds.) (2004): *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

FRITZ, Herbert y Klaus PÖRTL (eds.) (2000 y 2002): *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias*, I y II, Berlin: Tranvía-Walter Frey.

FRITZ, Herbert y Ana GARCÍA MARTÍNEZ (eds.) (2008): *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo*: *entre pasado y presente,* Hildesheim: Georg Olms Verlag.

GABRIELE, John P. y Candyce LEONARD (1996): *Panorámica del teatro español actual* y *Teatro de la España demócrata: Los noventa*, Madrid: Fundamentos.

HUERTA CALVO, Javier (dir.) (2003): *Historia del teatro español, II,* Madrid: Gredos.

Monteagudo, 11, 3.ª época, 2006. Monográfico «El teatro español ante el siglo XXI» coordinado por Mariano de Paco y Virtudes Serrano.

OLIVA, César (2004): *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*», Madrid: Cátedra.

Oliva, César (ed.) (2002): *El teatro español ante el siglo xxi*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.

Paco, Mariano de (ed.) (1998): *Creación escénica y sociedad española*, Murcia: Universidad de Murcia.

Ragué Arias, María José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona: Ariel.

Serrano, Virtudes (2004): «Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión», *Arbor*, CLXXVII, 699-700, marzo-abril, pp. 561-572. Monográfico «La crítica teatral y los cánones del gusto» coordinado por Luciano García Lorenzo.

Serrano, Virtudes (ed.) (2004): *Teatro breve entre dos siglos. Antología*, Madrid: Cátedra.

NOTAS BIOGRÁFICAS DE LOS AUTORES

Jordi Bianciotto (Barcelona, 1964) es periodista y crítico musical, y ejerce su labor en *El Periódico de Catalunya* y la revista especializada *Rockdelux*, entre otras publicaciones. Es autor de biografías de Nirvana, Pink Floyd, Jimi Hendrix, Björk y PJ Harvey, así como de *Guía universal del rock. De 1990 hasta hoy*; coautor de *El fenomen Springsteen* y partícipe del volumen colectivo *Teen spirit. De viaje por el pop independiente*.

Pilar Bonet es historiadora y crítica de arte, profesora de arte contemporáneo en la Universitat de Barcelona y comisaria de varias exposiciones de investigación histórica sobre arte catalán de vanguardia y artistas actuales. Colabora habitualmente en diversas revistas e imparte cursos y seminarios sobre la crítica de arte y los comportamientos artísticos contemporáneos con especial atención en cuestiones sociales y políticas del arte.

Carles Geli (Barcelona, 1963) es periodista y subjefe de la sección de cultura del diario *El País*, donde coordina las páginas de libros del suplemento *Quadern* y colabora en el suplemento *Babelia*. Fue redactor del *Diari de Barcelona*, donde dirigió el suplemento *Llibres*, y jefe de sección de *El Periódico de Catalunya*, donde fue responsable del suplemento *Libros/Llibres*. Ha sido galardonado cuatro veces con el Premio Atlántida del Gremio de Editores de Cataluña por el mejor suplemento literario del año (1998 y 1999) y por la mejor trayectoria profesional (2002 y 2007). También ha obtenido, entre otros, el Premio Nacional de Periodismo de la Generalitat de Catalunya (1992).

Jordi Gracia (Barcelona, 1965) es catedrático de literatura española en la Universidad de Barcelona y autor de *Hijos de la razón*

(2000), *La resistencia silenciosa* (2004), *Estado y cultura* (2006), *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo* (2008) y, con Domingo Ródenas, *Ensayo español. Siglo xx* (2009).

JUAN JOSÉ LANZ (Bilbao, 1963) es profesor titular de literatura española en la Universidad del País Vasco, especialista en literatura contemporánea. Algunos de sus libros son *La luz inextinguible. (Ensayos sobre Literatura Vasca Actual)* (1993), *La llama en el laberinto. (Poesía y poética en la generación del 68)* (1994), *Antología de la poesía española (1960-1975)* (1997), *La revista «Claraboya» (1963-1968). Un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta* (2005), *La poesía española durante la Transición y la generación de la democracia* (2007), *Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles, 1962-1977* (2007) y *Alas de cadenas. Estudios sobre Blas de Otero* (2008).

XAVIER MONTEYS (Barcelona, 1953) es catedrático de proyectos arquitectónicos de la UPC. Imparte clases en la Escuela de Arquitectura del Vallés y en la de Barcelona, y es coordinador de la línea del máster «Proyecto y Análisis». Autor de diversos artículos sobre crítica de arquitectura, ha publicado *La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier*, *Edificio Mitre*, *Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa* y *Le Corbusier. Obras y Proyectos,* entre otros. Responsable de la sección «Doméstica» de la revista *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* y colaborador habitual del suplemento de cultura de la edición de Cataluña de *El País*.

MARIANO DE PACO (Cehegín, 1946) es catedrático de literatura española del siglo XX en la Universidad de Murcia. Dedicado principalmente a estudios teatrales, ha ejercido esa crítica y es miembro de varios consejos editoriales de revistas especializadas nacionales y extranjeras. Ha editado la *Obra completa* de Buero Vallejo y ha publicado artículos, ediciones y estudios sobre Vicente Medina, Benavente, Azorín, Arniches, los hermanos Quintero, García Lorca, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Fernando

Martín Iniesta, Carmen Resino, Concha Romero, Ernesto Caballero y otros dramaturgos actuales.

Ramón Reig (Sevilla, 1954) es profesor de estructura de la información en la Universidad de Sevilla (España). Director del Departamento de Periodismo II de la citada universidad, de la revista científica *Ámbitos* y del Grupo de Investigación en Estructura, Historia y Contenidos de la Comunicación (www.grupo.us.es/grehcco). Ha publicado casi veinte libros de su especialidad, entre los que destacan *El control de la comunicación de masas* (1995), *Medios de comunicación y poder en España* (1998), *El éxtasis cibernético* (2001), *Dioses y diablos mediáticos* (2004) y *El periodista en la telaraña* (2007).

Domingo Ródenas de Moya (Cehegín, 1963) es profesor titular de literatura española de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona), autor de los ensayos *Los espejos del novelista* (1998) y *Travesías vanguardistas* (2009), de las antologías de prosa de vanguardia *Proceder a sabiendas* (1997) y *Prosa del 27* (2000) y coordinador de *100 escritores del siglo xx* (2008).

Maria Rubert de Ventós (Barcelona, 1956) es arquitecta (1981), doctora por la Universidat Politècnica de Catalunya (1993) y profesora de urbanismo en la Escuela de Arquitectura de Barcelona desde 1983. Ha escrito numerosos ensayos sobre urbanismo en revistas especializadas y en la prensa. Es autora de *Places Porxades a Catalunya* (2006) y coautora de *Metro, Galaxias metropolitanas* (2000) y *La ciudad no es una hoja en Blanco* (2002). Ha sido profesora invitada en numerosas universidades extranjeras y actualmente colabora como ilustradora. Es premio nacional de Urbanismo a la Iniciativa Periodística 2006.

Sergi Sánchez (Barcelona, 1970) es crítico cinematográfico de *Fotogramas*, *La Razón* y *Time Out*. Ha colaborado, entre otras publicaciones, en *Avui*, *El Cultural* de *El Mundo*, *Cahiers du Cinéma-Espa-*

ña y *El Periódico de Catalunya*, en el que sigue ejerciendo la crítica literaria. Ha sido guionista y coordinador del programa *Días de cine* (TVE) y de varios documentales para Canal +. Ha publicado varios libros sobre cine. En la actualidad, ejerce la docencia en la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra (UPF).

VLADIMIR DE SEMIR (Barcelona, 1948) es periodista, especializado desde 1982 en la información y la divulgación de la ciencia, la medicina, la salud y el medioambiente. Profesor asociado de periodismo científico, director del Observatorio de la Comunicación Científica y director del máster en Comunicación Científica en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Miembro de la comisión de expertos «Monitoring Policy and Research Activities on Science in Society» de la Comisión Europea; del comité ejecutivo de la red internacional Public Communication of Science & Technology y del European Science Communication Network. Ha sido concejal de Ciudad del Conocimiento (1999-2003) y comisionado de Cultura Científica (2003-2008) en el Ayuntamiento de Barcelona.

VIRTUDES SERRANO (Jerez de la Frontera, 1947) es catedrática de lengua y literatura españolas e investigadora en la Universidad de Murcia. Ha publicado una monografía acerca de la obra de Domingo Miras, numerosos artículos sobre teatro y ediciones de Benavente, García Lorca, Buero Vallejo, Rodríguez Méndez, Alberto Miralles, Jesús Campos, López Mozo, Domingo Miras, Sanchis Sinisterra, Carmen Resino, Ana Diosdado, Concha Romero, Pilar Pombo, Paloma Pedrero, Juan Mayorga, y la antología *Teatro breve entre dos siglos*. Ha realizado trabajos de dramaturgia, entre ellos el de *Las brujas de Barahona* para la Exposición Universal de Sevilla (1992).

FERNANDO VALLS (Almería, 1954) es profesor de literatura española contemporánea en la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha publicado un libro sobre *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)* (1983), es autor de varias antologías de

narrativa breve actual y ha editado textos de Miguel Delibes, Ignacio Aldecoa, Luis Goytisolo, Juan Marsé, Esther Tusquets, Luis Mateo Díez, Juan José Millás y Cristina Fernández Cubas entre otros. Sus últimos libros son *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual* (2003) y *Soplando vidrio y otros ensayos sobre el microrrelato español* (2008). Ha dirigido la revista *Quimera* y en la actualidad es responsable de las colecciones Reloj de Arena *y* Cristal de Cuarzo*,* de la editorial Menoscuarto. Desde 2007, mantiene activo un blog, *La nave de los locos. Literatura y más...*